



## هذا العدد

بمناسبة إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٧، تنشر مجلة «الفنون الشعبية» دراستين حول الشعر الشعبي في الجزائر، تأكيداً لعروبتها وأصالة ثقافتها العربية، مع ملاحظة أن مفهوم «الشعر الشعبي» في الدراسات الجزائرية ينسحب على الإبداعات الشعرية الفردية الحديثة التي تكتب بالعامية أو اللغة الدارجة، بجانب الإبداع الجماعي المأثور. في الدراسة الأولى، يقدم على بولنوار «مقاربة في لغة الشعر الشعبي» يستهدف فيها كشف الخصائص اللغوية في منطقة بوسعادة الجزائرية، من خلال التحليل اللغوي لقصائد عدد من شعراء العامية الجزائرية في بوسعادة (ابن النوى عبد القادر، بوضياف تناح، أحمد فضيلي، عبد الحفيظ عبد الغفار، رابح يخلف، عامر أم هاني، سليمان الديسي، محادي امحمد بن الجندى، قويدر ابن الحاج عطية، بشير مفتاح، بو شهابة محمد، طيباوى المسعود، عامر الباهي). ويبرز بولنوار ما تتضمنه القصيدة العامية في بوسعادة من خصائص لغوية درج عليها لسان أهل المنطقة، حيث أظهر - في باب الحروف - حالات الهمزة (حالات الزيادة، حالات الحذف، حالات الإنابة). وكذلك حالات حروف: التاء والغين والشين واللام والميم والنون والواو والياء. كما رصد الأدوات (أدوات التشبيه ومشتقاتها مثل: قد، كيف، وأدوات الاستفهام وأدوات الجر). ويرصد الضمائر ثم الأسماء (أسماء الإشارة، اسم الموصول). كما تحدث عن الاستخدامات اللغوية الخاصة في اللهجة البوسعدية، ووضح معناها الفصيحي، ويختتم رصده بظاهرة لغوية جزائرية، وهي ظاهرة المفردات الأجنبية التي تتدرج في العامية الجزائرية. ثم يُعرج بولنوار على وظائف اللغة، حيث يقدم تحليلاً كاشفاً عن جماليات القصيدة العامية في بوسعادة وعن وسائل الشعراء في تشكيل الصورة الفنية.

أما الدراسة الثانية المعنونة بـ «الشعر الشعبي الجزائري: البداية ومراحل من المسيرة»، فيتتبع فيها الباحث الجزائري أحمد قنشوبة إرهاصات الشعر الشعبي في الجزائر التي نشأت مع انتشار الهلاليين في أمصار المغرب، حيث أسهمت القبائل العربية الهلالية في إتمام تعريب بقاع المغرب عبر زحفهم المكثف والسريع في عهد الدولة الموحدية، ناقلين مظاهر حياتها الثقافية من خلال نتاجها الشعري والقصصي الشفهي الدارج، وكان له أثر واضح في الدارجة الأمازيغية في مختلف أنحاء البلاد المغاربية. ويُعزى لابن خلدون فضل معرفتنا بأشعار الهلاليين، بما جمعه من أشعار المعاصرين له في القرن الخامس الهجري، وبها دافع ابن خلدون - باقتدار - عن الشعر «الملحون»، وأضاء قيمه الاجتماعية والثقافية في الجزائر (والمقصود به شعر الدارجة الجزائرية، وهو قرين ما يطلق عليه في مصر «شعر العامية») الذي أبدعه شعراء جزائريون معروفون. ويورد الباحث نماذج شعرية ترافقت مع محطات فاصلة في تاريخ الجزائر، ابتداء من القرن السادس الميلادي، وانتهاء باستقلال الجزائر، حيث اضطلع الشعراء «الشعبيون» بأدوار المؤرخين والموثقين للأحداث التاريخية، وللسياقات الاجتماعية والنفسية التي رافقتها، كما مثلوا بقصائدهم دور الدعاة إلى



الجهاد ضد قوى الاستعمار، خاصة الاستعمار الفرنسى الذى سيطر على الجزائر زهاء مئة وثلاثين عاماً، وهى القيم التى حماها الأدب الشعبى - خاصة الشعر منه - بجانب الزوايا والكتاتيب والمؤسسات الأهلية. كما نهض «النص الشعبى» - حسب ما نقله قنشوبة عن الباحث الجزائرى عبدالحميد بورايو - بتصوير الواقع المزرى والاحتجاج عليه، والتحريض على مقاومة الغزو، والصمود فى وجه التحديات الاستعمارية، وتأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وتقدم دراسة سوزان السعيد وصفاً لمظاهر «الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة»، حيث يأخذ الاحتفال شكلاً مختلفاً عن مثيله فى القاهرة والدلتا، يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والسنوسية بصفة خاصة. وتبدأ السعيد رصدتها بالحديث عن الطرق الصوفية فى واحة سيوة، بدءاً بالطريقة السنوسية التى انتشرت من مراكش إلى وضع الطريقة السنوسية فى الوقت الراهن. وتعرض على الطريقة العروسية، وهى أحد فروع الشاذلية، نشأت فى مكة ومركزها جامع السلطان فى سيوة، وتختتم الدراسة رصدتها للطرق بالحديث عن الطريقة المدنية الشاذلية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وكانت منافساً قوياً للطريقة السنوسية، ومقرها فى سيوة هو جامع السبوخة. وتصف الدراسة مراحل الانضمام إلى الطريقة المدنية (التوبة، الطاعة، المجاهدة، الذكر، تعلم الاسم، التقليل من الذكر، التأمل والإشراق). ثم تتحدث عن أورداد الطريقة المدنية، ونظام حلقة الذكر. ثم تختتم دراستها بوصف طقوس الاحتفال بيوم المولد النبوى الشريف فى مختلف الطرق والجوامع بواحة سيوة.

ويحتوى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية على ملف خاص بالموسيقى الشعبية وأدواتها، نستله يبحث عاطف إمام فهمى الذى يستهدف إبراز دور «آلة الناي فى الموسيقى الإسلامية». وآلة الناي هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة المصرية القديمة وحتى الآن: حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة الغناء الدينى المصرى القديم واستمر هذا الدور إلى الآن، بالرغم من تعاقب الحضارات على مصر. وبرز بوضوح دور آلة الناي حديثاً فى مصاحبة الموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر، والذى يعتبر امتداداً طبيعياً لدورها منذ الحضارة المصرية القديمة. كما يشير إلى قدم آلة الناي فى الحضارات القديمة الأخرى، حيث تعد أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان فى الحضارات القديمة؛ وذلك لارتباطها بالمعتقدات الدينية، فهى أقدم ما سجله الإغريقى القديم على جداريات الحفر البارز والفائر ونقوش أوانى الفخار الإغريقى القديمة. وأيضاً ما سجل فى آثار الهند وأفريقيا. وتزدهر آلة الناي فى المناطق التى تلعب فيها مظاهر الطبيعة دوراً رئيسياً كالريف والبادية والوديان والصحراء، حيث يبدد العازف بصوته الشاعرى صمت الطبيعة فى كونها الخاشع. ويصفها البعض بقيثارة السماء التى انبعثت من الأرض، تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. ولذا، ارتبطت آلة الناي بالإنشاد الدينى والابتهالات وأغاني المتصوفة وأدوارهم. كما قدم إمام وصفاً للناي: آلة مصنوعة من قصب الغاب أو من الخشب، يعزف بها العازف عن طريق النفخ على حافة قصبته مباشرة، وتعتبر من فصيلة الناي كل آلة يقع النفخ فيها على حافظتها كآلة السلامية. انقسم البحث إلى جزأين، يتبع الجزء الأول رحلة تطور آلة الناي عبر العصور، ويوضح الثانى دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

وينطلق محمد شبانة فى دراسته «بين الطنبورة والسسمية» من توضيح الفرق الشاسع بين هاتين الآلتين الموسيقيتين المصريتين، حيث تم الخلط بينهما فى دراسات سابقة، بينما يرجح شبانة أن الثانية (السسمية) خرجت من رحم الأولى (الطنبورة)، وأنها ابنة شرعية لها، وهى نفسها العلاقة التى تنطبق على آلتى الفيولا والفيولينة. وتحدد الدراسة عشرة فروق أساسية بين الطنبورة والسسمية، ثم تتحدث بالتفصيل عن كل آلة منهما على حدة، من حيث زمن الظهور وأماكنه، ووصف صناعة الآلة، وضبطها، وطريقة العزف عليها، وعلاقة كل منهما بظواهر فولكلورية أخرى، ويشير شبانة - فى سياق بحثه عن آلة السسمية - إلى طرائق تجميل آلة السسمية وتزيينها، ويرصد وجهات نظر عازفيها، ويتتبع تطورها. كما يشير إلى مشاهير العازفين على السسمية، ويتحدث عن علاقة السسمية بالرقص، وبفن الضمة.



فى دراستها المعنونة بـ «الموسيقى وملكة الموسيقى»، تتحدث مآثر إبراهيم أبوعيش عن آلة «الهارب» الموسيقية المهيبة ذات القداسة والجلال، مما أهّلها لأن تكون ملكة على عرش الموسيقى. والهارب أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء، وقاموا بتطويرها عبر العصور، فاتخذت أشكالاً متعددة (الشكل الجاروفى، شكل المغرفة، الشكل المقوس، شكل الهلال، شكل القارب الكبير، شكل القارب المحمول، الشكل الزاوى). كما ارتقى المصريون القدماء بصناعتها، فصارت ذات سمو. وأرقى ما وصلت إليه صناعة «الهارب» كان فى الأسرة العشرين، على نحو ما يشهد به نقش مقبرة رمسيس الثالث. ومن الأشكال المختلفة التى مرت بها آلة الهارب، يتضح ما أولاه الموسيقى المصرى القديم لهذه الآلة من عناية. فكما شاركت فى الموسيقى الدينية، كانت كذلك فى منازل كبار القوم، حيث كان عازفو الهارب جزءاً من حياة النبلاء اليومية. وفى الدولة الوسطى، تحولت موسيقى الهارب من فن للمتعة وللتسرية عن العمال والفلاحين إلى فن جنائزى، حيث يظهر العازف بوضوح فى موائد القرابين، وفى اللوحات الجنائزية الخاصة.

ونختتم ملف الموسيقى بمقالة فتحي الخميسى حول «معهد الموسيقى الشعبية العملى»، وفيه يتحدث الخميسى عن حلم دراسة الموسيقى الشعبية على نحو متخصص وفعل، ويعنى به المعهد العملى الذى يضم أقسام الموسيقى الرئيسية الثلاث: قسم الغناء، قسم العزف، قسم التأليف، وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقري لأى معهد موسيقى عملى، ويرى الخميسى أن هذا الحلم لا يتعارض مع اختصاصات المعهد العالى للفنون الشعبية القائم.

فى هذا العدد من المجلة، يواصل الكاتب نبيل فرج رحلته فى ذاكرة الفولكلور، حيث يقدم إضاءته الثالثة بواحد من أهم المسرحيين المصريين الذين أخلصوا لينايع التراث الشعبى، وهو الكاتب المسرحى الراحل الفريد فرج الذى رأى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية. ويكشف نبيل فرج ما لا تعرفه الحركة الثقافية عن الفريد فرج، فيؤكد أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلham أمر البحث والدراسة؛ وإنما شملت أيضاً جمعه وتحقيقه فى ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة. ومن أهم النصوص التى جمعها الفريد فرج مجموعة من أغانى الصيادين فى «أبو قير»، وقد كتب عن هذه التجربة فى جريدة «الجمهورية» فى عدد أبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغانى الشاطئ»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسره إلا سلطان الإنسان، وهو نص المقال الذى أورده نبيل فرج فى ختام مقاله.

فى باب «مكتبة الفنون الشعبية»، يحتوى هذا العدد على موضوعين. الأول يتضمن رؤية نقدية لكتاب «موسيقا العجر المصريين» لمحمد عمران، حيث يناقش أحمد طه الفرضيات والنتائج التى ساقها عمران فى كتابه. أما الموضوع الثانى، فيحتوى على أربع مقالات نشرت فى الصحافة حول الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية، حيث تعيد المجلة نشرها فى هذا العدد، توثيقاً لأصداء فعاليات الملتقى فى الصحافة المصرية.

فى باب المادة الفولكلورية المجموعة من الميدان الثقافى والاجتماعى، يحتوى هذا العدد على ثلاثة موضوعات، الأول يحتوى على عدد من نصوص أغانى الحج فى قرية ساحل طهطا بمحافظة سوهاج، قام بجمعها وتدوينها أحمد الليثى، كما أشار إلى معانى المفردات اللهجية المستغلقة على القرأء. الموضوع الثانى يحتوى على نص حكاية شعبية تحت عنوان «حب الرمان»، جمعها ودونها مدحت صفوت محفوظ من مركز أنبوب محافظة أسيوط. أما الموضوع الثالث، فيقدم فيه محمود عبد الحميد وصفاً للألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين بمركز طهطا التابع لمحافظة سوهاج، ويرصد أسماء هذه الألعاب (دارت، الزلزلت، عنكب، الدنكو، أول وحول، السباعاوية، الدنكلت، صيادين السمك، عسكر وحرامية) كما يصف نظام كل لعبة وطريقة أدائها.

ولا يفوت المجلة أن تعتذر عن تأخر إصدار العدد ٧٢، ودمجه مع العدد ٧٣؛ لظروف خارجة عن إرادتها، ونأمل أن ينتظم إصدار المجلة فى موعدها احتراماً لقرائها الذين تدين لهم بالفضل فى مساندتها واستمرارها.

التحرير



# مقاربة في لغة الشعر الشعبي

على بولنوار(\*)

(\*) أستاذ محاضر - قسم اللغة العربية  
وآدابها - نائب عميد كلية الآداب  
والعلوم الاجتماعية - جامعة محمد بو  
ضياف - المسيلة - الجزائر.

الشعر نص لغوي، فلكي يتشكل فالمعنى الشعري لابد من بناء لغوي، ينتقى الشاعر ألفاظه بحسب المرهف ومن وحى تجاربه الخاصة حسب نفسيته. ويقوم ذلك المعنى في صورة يتذوقها المتلقى وينفعل بها ويتأملها تأملاً مثيراً لخياله.

فالمشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظلّ عناصر غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية خاصة. وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها. وبهذا المفهوم تكون اللغة كائناً حياً يحمل نغم التجربة وغنتها من خلال الطاقات التي تبدعها يد الشاعر. فتكسب بذلك روحاً شعرية تسكن نفوس متلقيها وتنقل عدواه إليهم.

ودون شك أن دور اللغة في النصوص الشعرية الملحونة هو ذاته في النصوص المعربة « فالفصاحة في الكلمة والبلاغة في المعنى، ليستا مقصورتين على اللغة الفصيحة المعربة؛ وإنما تشاركها في ذلك لغة الشعر الملحون، (١) ».

(١) عبد الله الركيبي: الشعر الديني  
الجزائري الحديث، ط١، الشركة  
الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،  
١٩٨١، ص: ٤٩٢.

وقبل معالجة الكيفية اللغوية التي تناول بها شعراؤنا نصوصهم، أشير إلى أن اللغة في الشعر الشعبي خاصة وليست عامة. فكل جماعة تتميز بلغة - أو لهجة - ذات خصائص تميزها عن غيرها، لذلك أرى أنه من المفيد الوقوف عند بعض الخصائص اللغوية التي تميز بها سكان المنطقة التي أتناول نصوص شعرائها.

## ( أ ) الخصائص اللغوية

لكل أمة لغة، ولكل لغة خصائص تتميز بها سواء أكان ذلك على مستوى الإطار الرسمي - اللغة المعربة - أو على مستوى الإطار العامي - الدارجة - ودون شك أن مجال اللغة واسع ويحتاج إلى دراسة متخصصة، لذلك سوف أقف عند بعض الجوانب التي يمكن من خلالها تحديد الخط العام للغة في منطقة بوسعادة، وإظهار بعض ما تتميز به.



## ١ - الحروف :

الهمزة:

تعد الهمزة من الأصوات الساكنة الشديدة، تمتاز بالقوة، لأجل هذا اهتمت بها العامة وأثبتتها في مواطن ليست أصيلة فيها، فحذفوها في مواطن دعت الضرورة لذلك . وطبعاً فلقد نسج الشعراء قصائدهم وفق هذه القاعدة . ونظرة سريعة في بعض النماذج الشعرية كافية لإظهار الحالات التي درج عليها لسان أهل المنطقة .

### ( أ ) حالات الزيادة :

#### ١ - زيادتها في أول الكلمة :

يقول الشاعر ابن النوى عبد القادر في قصيدة بعنوان ثورة الأحرار:

الشاوى وقبايلي صيد أمظفر      متدرب من شاوها فارس مغوار  
كلمة أمظفر أصلها مَظْفَرٌ زِيدت الهمزة وسكنت الميم .  
ويقول كذلك:

تربيتها تحت العدو ولات أجمر      لهبت في ظلامها زمرة لشرار  
كلمة أجمر أصلها جَمَرٌ، زِيدت الهمزة وسكنت الجيم .

في لوراس أبدا البركان أتفجر      جبل أراس الشم مدرسة الثوار  
أبدأ، فعل ماضى زِيدت الهمزة في أوله وسكنت فاء الفعل . والأصل بدأ .  
كذلك بالنسبة للفعل أَتَفَجَّرُ فعل ماضى زِيدت الهمزة في أوله وسكنت فاء الفعل،  
والأصل تَفَجَّرَ .

ويقول الشاعر بوضياف تناح:

إلى ما عندوش أعقل لاش اتلومو      والمتربى عل خدع لتامن بيه  
رب جعل أهدود واجب تحترمو      فرطنا في دينا ما قمنا بيه  
أكلامى صحيح ما نيش انخرف      وذا حبيتو كاش عالم رحوليه  
لالى أخليل صادق نوريه أعلالى      ضرى قديم داخل وسط القشوش  
هذه الكلمات : أعقل، أهدود، أكلامى، أخليل، أعلالى . زِيدت فيها الهمزة وسكنت  
الحرف الأول فيها، والأصل فيها: عقل، حدود، كلامى، خليل، علاة .

أما الشاعر أحمد فضيلي، فيقول:

يا شباب أبلادنا ربي يهديك      للطريق الصواب ويقدر أحوالك  
ويقول أيضاً:

هذا المرض أصعب وأدواه إطول      أطيب الطببة ما يفيدش من صابو  
هذه الكلمات : أبلادنا، أصعب، أطيب، زِيدت فيها الهمزة وسكنت الحرف الأول،  
والأصل فيها: بلادنا، صعب، طبيب .





٢ - زيادتها فى بعض أسماء العلم :

يقول الشاعر بوشهابة :

أشريفه وغيرها سعدة وامال ياسر كثيرات كانوا جيرانى  
أشريفه، اسم علم يدلّ على واحدة من النساء زیدت فى أوله الهمزة، والأصل شريفه.

٣ - زيادتها فى أول حروف العطف :

يقول الشاعر ابن النوى :

طول اليوم النار تقدى وتزمهر نجدات العديان مراد أو طيار  
أوطيار: أصلها وطيار. والشئ نفسه بالنسبة للآيات الآتية:

يقول أحمد فضيلي :

ممدوح الخصال شجاع أومحرم الغيره والنيف ورث أعلى أبيه  
ويقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

هما سهرو أو شعبنا باقى يحلم شعب اسمح فى كل حاجة برقاد  
الدمام أو الظهران أو الرياض التم اسرائيل أوكمل من جا بحشاد  
يقول الشاعر رابع يخلف :

أتوحشت أولاد نايل بالتموم من الجلفة لأولاد جلال أوهاتو  
وأخيراً يقول بوشهابة محمد :

بنسيم الأشجار وليت أحييت أوحسبك البديع أدوى المعلول

هذه النماذج تبين كيف أن الشعراء التزموا زيادة الهمزة قبل واو العطف . وهم فى ذلك اتبعوا لسان العامة .

٤ - زيادتها فى أول بعض حروف الجر :

يقول بوضياف تناح :

أو ليلو ثعبان يسقيه أبسمو اقرلو وعلاش ما بيت أتزكيه  
ضحكولو فى الظاهر والقلب أبسمو والعبد القشاش رب عالم بيه  
مولا النيف أمع النبى فى حومو والساخى حبيب يروا من حوضه  
ويقول الشاعر أحمد فضيلي :

بسم الله بها مبتد الأسطار والصلاة أعلى البشير النذير  
فى سبيل الله والوطن المنارح أبنفسو والمال وحسن التدبير

٥ - زيادتها فى أول بعض الضمائر :

يقول عامر أم هانى :

إحنا قوم عاداتنا انمرحب بالضيف ولى أقصد أبيوتنا قدر عالى

«إحنا» أصلها نحن، حذفت النون وزيدت الهمزة .





(ب) حالات الحذف:

١ - حذفها في أول الكلمة:

يقول الشاعر بوضياف تناح:

لا تصحب إلى أكبر في حجر أمو      وبيو مغلوب هي تحكم فيه  
إلى فيه الصيل من بوه أ أمو      إخلي تاريخ ناس تفرح بيه  
وبيو: أصلها أبوه .  
بوه : أصلها، أبوه .



ومن حالات الحذف أنها تحذف من أداة الشرط إذا عندما تسبق بواو، ومن أمثلة ذلك  
الآيات الآتية: للشاعر بوضياف:

أكلامى صحيح ما نيش أنخرف      وذا حبيبتو كاش عالم رحو ليه  
الشاعر لكان كاذب إزيف      وذا جاب الصبح من زهر أمليه  
وذا : أصلها، وإذا .

ومن حالات الحذف أيضاً هذه الحالة، يقول الشاعر القريبى:

اخطف خيره ميرة النسوانى      واداهما حتى أقصد مهواه  
فكلمة ميره: المقصود بها أميرة، حذفت الهمزة في أول الكلمة .  
كما يقول الشاعر سليمان محمد الديسى:

لانا سببين لانا هل وجهين      لانا خداعه ولانا عشارا  
شفناها رجعت أعلى ناس أسلاطين      هل مجانه كل عرف بنوار  
فكلمة هل الأصل فيها أهل حذفت الهمزة .

٢ - حذفها في وسط الكلمة:

يقول الشاعر ابن النوى:

خرجو شاو الليل فرسان الميمر      بعدن قلنا ما بقى منهم ديار  
فكلمة بعدن أصلها بعد أن .

ويقول الشاعر قويدر بن الحاج عطية:

البراق إريش ليله موزيه      وملكو معصف طبق الدنيا برعود  
كلمة موزيه أصلها مؤذية .

ويقول الشاعر محادى امحمد بن الجندى:

جيت أنحوس فى مراكز بوقرنين      قير الحره والمراقد نلقاها  
الفعل جيت أصله جئت .





كما يقول الشاعر تناح :

الذباب والشعالب هما لقوالى والصيد عاد إزعك فيه الحرفوش  
كلمة الذباب أصلها الذئاب .  
ويقول أيضاً:

لازم ياخذ رايتها راهو محتوم خايف به اتروح تُقد غضبانه  
كلمة ياخذ أصلها يأخذ ، حذفت الهمزة واستبدلت بالألف .

والشيء نفسه بالنسبة لكلمة رايتها، رأيها. أما كلمة خايف، فأصلها خائف، حذفت الهمزة واستبدلت بياء .

٣ - حذفها في أول الكلمة وفي وسطها:

يقول الشاعر ابن النوى:

والميمونه سال عنها واستخبر والنسنيسه بارزه وقسوم اجوار  
يوم الكرمه سال من شافو وحضر هول إشييب سالهم يعطوك أخبار  
الفعل سال أصله إسأل، حذفت الهمزة في الأول وفي الوسط .

٤ - حذفها في الأخير:

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

وعلى هذى جا العراق أمدهم واعرفهم تباع للغرب انقاد  
الفعل جا أصله جاء .  
ويقول كذلك:

ابكى عنو يالسمما من غير أغيوم وابكى عنو يالارض العطشاننا  
كلمة السما أصلها السماء .  
يقول الشاعر بشير مفتاح:

السما يقرأها مرتاح البال عن نجوم الليل يعرف معانى

كما يقول ابن النوى في قصيدته التى بعنوان «أحكلى يا حاج»:

طيارات أمع السما بالنار أتعج أجهزه متطوره واللفته وين  
شيبها ثلج الشتا لعجو يلعج طول الليل أوما تكود السرايين

٥ - حذفها من الجار والمجرور:

يقول أم هانى فى قصيدة له بعنوان أبطال الشمس:

قالول فى أكتابكم هى لغتنا جابت خبر النار لينا لبشاره  
لينا أصلها إلينا .

ويقول ابن النوى:

أعلى بن مسعود لجهاد إيكبر من شوقو للدعوه ليها سار  
ليها أصلها : إليها .



(ج) إنابتها عن الواو والياء:

١ - إنابتها عن واو العطف:

يقول الشاعر تناح:

حاشا المخلصين صلاوا أصامو  
أصامو أصلها وصامو.  
ويقول كذلك:

يحفر لك حفرا أ بينيك كماش  
أبينيك أصلها ويبنى لك.  
ويقول أم هانى :

ذى مملكه ساخطه ظلم أ عدوان  
حقرو ذا العمال عادت تتراعد  
ضغط قول الحق ما عادش إيبان  
قمعوا ناس عاد ساكت أ جاحد  
أعدوان أصلها وعدوان.  
أجاحد أصلها وجاحد.

ويقول الشاعر بوشهابة محمد:

هب الريح أ هزنى تمثيل الطير  
القلب أمع الروح فى أهواك اتحوم  
أنا ما قتلوش أ هو يشعر  
ول بيه امحان فى بحر ناشف  
أ هزنى، وهزنى . وكلمة هز تعنى حمل.  
أ هو : وهو.

٢ - إنابتها عن الياء فى أول الفعل المضارع:

يقول الشاعر تناح:

توبو للإسلام ولى طاق إعف  
رحمة رب واسعا والرزق اعليه  
الفعل إعف، أصله يعف.  
ويقول كذلك:

عداو نوبتهم واللوم علتالى  
ولى إحس دايم راهو مقشوش  
إحس: يحس.

يقول الشاعر بشير مفتاح :

عند الحق إكون ميزان الحزبا  
بالكفات إكون منصوب أقبالك  
إكون أصلها يكون.  
وأخيراً يقول بوشهابة :

ياسر من تلقاه عم حبه نادم  
إراجع فى الماضيه ما صاب احلول  
إراجع أصلها يراجع.





حرف التاء من الحروف اللافنة فى قاموس اللهجة البوسعدية، ومن خصائصه :

١ - أنه غالباً ما يحذف عندما يقع فى آخر الكلمة . من أمثلة ذلك النماذج الآتية :

يقول الشاعر تناح:

مولا المعرفا اسماطت حياتو قابت قاع اجماعتو واش ازهيـه

المعرفا، أصلها المعرفة .

ويقول الشاعر فضيلى:

ولد العربيا أو جداه الزهره هز أركان الكفر والفت انضار

العربيا، أصلها العربية .

ويقول الشاعر ابن النوى:

أنتايا معروف عربى دمك حار وانا روميا نقدم وافانس

قتلتها يا غاليا ذا عيب أو عار من يعرف تقليدنا يبفى دايـس

روميا، أصلها رومية . كذلك كلمة غاليا أصلها غالية .

٢ - أنه يكتب هاءً:

يقول الشاعر أم هانى :

يا جزائر وين صمعتك زمان كنت عاليه فا اسماء نجمه تزهر

عدنا فى حياة مره يالخوان والمعيشه هاربه وحننا ندحر

عاليه، أصلها عالية . نجمه، أصلها نجمة . مره، أصلها مرة . المعيشه، أصلها المعيشة .

هاربه، أصلها هاربة .

٣ - زيادته فى بعض الكلمات:

يقول الشاعر تناح :

الكبد متقسما عذريا أعلى إلى قاب إكون مخضها تخماس

كلمة متقسما أصلها مقسمة .

٤ - فى بعض الأحيان تحل التاء محل الطاء والذال:

يقول الشاعر تناح:

لالى اخليل صادق نريه اعلالى ظرى قديم داخل وست القاشوش

كلمة وست ، أصلها وسط .





ويقول الشاعر أم هانئ :

خرمام المعلوم فيسع عنى ظل      نخلات هى تايقه من فست أشعاب  
وعلى الله كريم عن نتوكل      سرنا فست احمایت سترو حجاب  
من فست، أصلها من وسط . فست أصلها فى وسط .

وعن إنابة التاء عن حرف الدال نأخذ البيت الشعرى الآتى :

يقول الشاعر أم هانئ :

أزغاريت اتلوح وتشجع كفاه      كل طابق علامنا ه لباس  
فكلمة أزغاريت أصلها زغاريد .  
٥ - زيادتها فى ظرف المكان بين :  
يقول ابن النوى :

خلينا بيناتهم مشيخ وصغار      وحرير فى كل شعبه تتحاوس  
فكلمة بيناتهم أصلها بينهم .  
٦ - زيادتها فى بعض الكلمات :  
يقول الشاعر تناح :

كثر الراى اليوم عند إلى هادف      تاخير الزمان حاضرها نافيه  
كلمة تاخير أصلها آخر .  
٧ - حذفها من بعض الكلمات :  
يقول تناح :

الراعى والخماس كانوا فى غبنا      جاو أيام العز هاهم مسفدين  
كلمة مسفدين أصلها مستفيدين .  
السين :

السين من الحروف التى مسّها التغيير، ففى كثير من الأحيان تكتب صادًا .  
يقول ابن النوى :

أنساكم صاقوا الطياره ويشار      واصنوع انسانا طواجين وكسكاس  
ما تقرا فى الجامعه علم الآثار      ما تفهم دبلومكم من ليصانس  
خلينا فى حالنا حال استقرار      صوقو بعد اسنين كى صوقو يامس  
كلمة صاقو أصلها سقن، وليصانس أصلها ليسانس، أما صوقو فأصلها سوقه .  
ويقول فضيلى :

راب أعلى النهداث قطاهم عنى      بانئلى وحده من جبهت لصار  
نطلب ربي ما يخليك أتعانى      تتكصر لغلل ويزول الحصار  
كلمة لصار أصلها اليسار، وتتكصر أصلها تتكسر .



ويقول تناح:

علم الانسان ما كنش عليم      فى اول لصوار نزلت عناب  
والدنيا مهيش مرصوما دلات      تتبدل مبین حضر والباد  
كلمة لصوار أصلها السور، ومرصوما أصلها مرسومة من الرسم.  
واللافت أن حرف الصاد أحياناً ما ينطق سيناً. من ذلك قول تناح:  
ابن الشارف قالها مازال أسقى      شفتو يحضر دايماً وست الميعاد  
كلمة أسقى أصلها صغير.

الشين:

فى بعض الحالات تقلب الشين سيناً، وذلك عندما يأتى بعده حرف الجيم.  
يقول طيباوى المسعود بن عثمان:  
رانا بكينا السجره والحجره      حتى بلى راقده فى اسحانى  
السجره: الشجرة.  
ويقول بوشهابة:

أجمع الحياة أنتاي حدى      أبيت الكون أسجيع فى أرض القفار  
الأسجار أنواعه بالفاكيه      من تين أرمان واسجار النخيل  
أسجيع المقصود بها شجاع. الأجار: الأشجار.

الغين:

عدم نطق الغين ظاهرة شائعة يتميز بها سكان منطقة بوسعادة، فهم لا ينطقونها  
ويستبدلونهم بالقاف فيقولون للغابة مثلاً القابة، وللغراب لقراب، وللغول القول، وهكذا. ورغم  
ذلك. فلقد وجدت الكثير من الشعراء الشعبيين من لم يلتزم بهذه الظاهرة. ولما سألت عن  
السبب قيل لى إنهم لا يريدون تشويه القاعدة السليمة للغة !

يقول الشاعر تناح:

هانى اقريب ونا وصت الأهالى      قش القريب كاسح مالويتوش  
احيو البهجه بالدم القالى      مليون فايت من الشعب أو جيوش  
ويقول أيضاً:

الشاعر تناح قنای أقصاد      نشكر فى لحباب علمى ورانى  
اقريب أصلها غريب. قش أصلها غش. القالى أصلها الغالى. قنای أصلها غنای؛ أى  
مغنى.



ويقول عبد الحفيظ:

محمد شفيعنا قلبى يبقيه واجميع إلى حبها من بحر نالو  
يبقيه: يبغيه.

ويقول رابح يخلف:

ركابين القاليه فرسان اللوم زينين الميعاد ما أكثر شهراتو  
القاليه: الغالية.  
ويقول فضيلي:

برهومية شايعه اسمك مختار الشاعر مقروم من وصف أغزالو  
ما يلاحظ أن الشاعر فضيلي قد استخدم كلمتين تحتويان حرف الغين التزم في الأولى  
ما يوافق اللهجة البوسعيدية مقروم بدلاً من مغروم، وفي الكلمة الثانية خالف اللهجة والتزم  
القاعدة الصحيحة للغة فقال ٣ أغزالو بالغين.

يقول بوشهابة:

دربانى فى كافك عالى فى ذى البير رانى قارق فيه والحال اتحتم  
قلبي كان امعاك ملى كنت أصقير من همك أبديت فى الشعر انظم  
قارق أصلها غارق. أصقير أصلها صغير.  
ويقول أيضاً:

ذاب الجلد أعلى لعظام أبى جهدى وسبابى هو الزمن القدار  
يا طبيبى أعلاش عنى تتكبر سقسى قيرى تسمع قولى الأخير  
القدار أصلها الغدار. قيرى أصلها غيرى.

اللام:

اللام من الحروف التى نلمس لها بعض الاستعمالات الخاصة، من ذلك أنها تحذف  
من بعض الكلمات:

يقول ابن النوى:

هزنتى لشواق دونو فكرى عال شاتى نوصل ليه ونمس أترابو  
كلمة نمس أصلها ، نلمس.

الميم:

حرف الميم له استعمالات كثيرة نذكر منها:

١ - تستعمل للدلالة على صيغة النفى، فتحل محل لا النافية يقول ابن  
النوى:

ما تعرف لا كان حجه والتسكار ما تحسب لا كان راجلها فارس  
ما تعرف أصلها لا تعرف. ما تحسب أصلها لا تحسب.





ويقول بوشهابة:

ما ندريش أخلاص ما نعرف حدى      ونأى فى أعذابها ريمة لوكار  
ما ندريش أصلها لا أدري . ما نعرف أصلها لا أعرف .

ويقول عامر الباهي:

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه      أمن الجهل إلى رماهم فى سامر  
ما ينظرش أصلها لا ينظر .

٢ - تستعمل بمعنى «الذى» :

يقول ابن النوى :

تلبس ما والى أو تقبل كل أعمار      وحديد أو قصدير تدرية أمسايس  
ما أصلها الذى .

٣ - تستعمل بمعنى «ليس» :

يقول ابن النوى:

ذا العالم ما فيه عيشه للمسكين      والضعيف إيضيع فى عيش الهانا  
ما فيه أصلها ليس فيه .

٤ - زيادتها فى بعض الكلمات :

يقول تناح:

الكسوة العرى لتلبسهاش      إلى معند عقل يتعز فيه  
كلمة معند أصلها عنيد، زیدت الميم وحذفت الياء .

النون:

النون حرف له استعمالات كثيرة من أشهرها:

١ - أنها تحذف من بعض الكلمات :

يقول ابن النوى :

جيش النجده جا أصبح فى جبل المر      بقيادة عبد السلام ارجال أقحار  
كلمة المر أصلها النمر .

٢ - تحذف من بعض أدوات الظرف :

يقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

إذا شعلت بينا والحرب ألزم      كايين رب أمتين ينصر عباد  
بيننا أصلها بيننا .

الواو:

الواو من الحروف المتداولة بكثرة عند أهل منطقة بوسعادة . وبالرجوع إلى الأشعار  
نلمس لها استعمالات متعددة، من أشهرها:





١ - أنه ينوب عن الهاء :

يقول ابن النوى :

كان الشعر ايزورنى ويجى وهب      طيرو حاييم ما تكودو تعظالا  
انتشعت اتقول لدغتها عقرب      سالتنى واللون عندو دلالا  
كلمة طيرو الأصل فيها طائره، وتكودو: تكوده، وعندو: عنده.

ويقول تناح:

بومدين وجماعتو علحق أمضاو      راه إصرح بلعداله كل يوم  
كلمة جماعتو أصلها جماعته.

ويقول عبد الحفيظ:

هو عند الله امفصل فى خلقه      واجميع اللى حبها يعطيهاو  
كلمة يعطيهاو أصلها يعطيها له.

٢ - زيادته فى بعض الضمائر:

يقول فضيلى :

ها نحنو اليوم من بعدك نعمل      يا قايد لحرار عهدك نا ننساه  
نحنو أصلها نحن.

٣ - زيادته فى آخر الأسماء المجرورة:

يقول ابن النوى :

والبدوى فى الريف بكلابو وعار      ومعاهم عساس بسلاحو فارس  
كلمة بكلابو أصلها بكلابه، وبسلاحو أصلها بسلاحه.

ويقول تناح:

شهر جوان ابثورتو بانت لضواو      كلش ظاهر ما بقا ما هو مكتوم  
ابثورتو أصلها بثورته.

٤ - زيادتها فى بعض الكلمات :

يقول ابن النوى:

لسع يا نجاة بدقايق نحسب      غدو بنتى جايا قد أغزالا  
غدو أصلها غداً.

الياء:

المتتبع للهجة البوسعدية يكتشف بأن حرف الياء كثيراً ما نجده زائداً فى حروف الجر  
وفى الضمائر إضافة إلى زيادته فى بعض الكلمات:





١ - زيادته فى حروف الجر:

يقول بوشهابة:

لو اتقلى إيه بالسرور أنطير      بيك إدور الحال نرجع فى حالا  
بيك أصلها بك.

يقول تناح:

رانى نادم عل كلام إلى قلتو      باقى طايش للذرار تلعب بيه  
بيه أصلها به.

٢ - زيادته فى الضمائر:

يقول أم هانى:

فادونى بعلوم بها نستفرص      أديت الحكمة ياك وناى سامع  
وناى أصلها وأنا.

ويقول تناح:

لفظ أمعبر زين واناى هنتو      دخلتو سوق الرخالا من يشريه  
واناى أصلها وأنا.

يقول بوشهابة:

هذا المعنى راه لى يا خبير      أناى أسير وانتاى حاكم  
أناى أصلها أنا، وانتاى أصلها أنت.

يقول ابن النوى :

أحنايا مركوبنا ناقة وحمار      وانتم طيارات وسفن وكرارس  
أحنايا أصلها نحن.

٣ - زيادته فى بعض الكلمات:

يقول ابن النوى :

وعساكر من كل جيهه جابت فج      قدامك وورك وىصارك ويمين  
كلمة جيهه أصلها جهة.

٤ - إنابتها عن بعض الحروف:

يقول أم هانى :

شفت أذئاب أفرانسا ولى ناجس      ولى فى أموالكم ديمه خاطف  
ديمه أصلها دائماً.

ويقول ابن النوى :

لا تامنش الذيب مهما يستنعج      صيلو يرجع ليه ولو بعد اسنين  
الذيب أصلها الذئب.





## ٢ - الأدوات :

أدوات التشبيه:

اللهجة العامية في منطقة بوسعادة مرنة، غنية يجد المرء فيها وسيلته للتعبير عن حاجاته. وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر بحيث توفر له خصائص قد لا يجدها في اللغة الفصحى أو المعربة. من هذه الخصائص أدوات التشبيه.

### ١ - مثل ومشتقاتها:

يقول ابن النوى :

وقت الصيف اتجاورو موج البحار وانتم مثل الحوت سباح أو غاطس  
يقول تناح:

في الوقت إلى فات ماذا قسينا تحت أقدام أفرانسا مثل اقرصين  
يقول بوشهابة:

هب الريح أهزنى تمثيل الطير القلب امع الروح في اهاوك اتحوم  
يقول تناح :

بعض الناس أمثل بيضات اقربه صاحب الوجهين ما فيهمش لمان  
يقول عبد الحفيظ:

واصبح بوش أمثل إبره لا شرم والعراق الطير واقف مرصاد  
٢ - قد:

يقول ابن النوى :

لسع يا نجاة بدقايق نحسب غدو بنتى جايا قد اغزالا  
٣ - نعت:

يقول أم هانى :

وين راحت أرجال بزهره صهلت نعت أصيودة بارزة فالحرب أتقوم  
.....

أتقد المشوار ياك إذا طلقت نعت أطيوره فاره عالارض أتقوم  
٤ - كى :

يقول ابن النوى :

أنتم فى قانونكم تحياو أحرار حق العزى فيه كى حق العانس

والملاحظ أن كى تفيد معنى آخر غير معنى التشبيه فى بعض المرات. فهى تستعمل للدلالة على معنى عندما، يقول فضيلي:

مرض الحب أدواه حاجه كى تسهل هو المصاب إذا أصفا شاف أحبابو  
ف : كى هنا أدت معنى عندما .





٥ - كيف :

يقول بشير مفتاح :

ولدى راه القلب ما بقى يتحمل ورفرف كيف الطير كى سمع بكايا

أدوات الاستفهام:

الناظر فى الشعر الملحون لشعراء منطقة بوسعادة يلاحظ أنهم قد استعملوا كثيراً أداة الاستفهام أين لكنهم لم يحافظوا على رسمها الصحيح . فاستبدلوا الهمزة بالواو وسكنوا الياء والنون . فأصبحت الأداة أين : وين .

وين النخوه وين هلها يا حطين وين اللى ملكو الدنيا برزانا

وين اغديتو يا ولاد الفاتحين ذا ديناكم وين ما قلتو هانا

ويقول فضيلي :

حتى هيه لا أتخون أولا تجهل أتعرف حقيقتوا وين أصوابو

والملاحظ أن وين لها استعمال آخر غير الاستفهام . فهي فى بعض المرات تؤدى معنى حيثما .

يقول تناح :

راه الصبح أمثيل محبوس أمحدد وين إروح إصيب عس مقواه

الأداة الثانية لماذا وقد جاءت عند الشعراء بصيغ مختلفة منها : وعلاش، اعلاش، لاش، اعلاه .

يقول بوشهابة :

ياك أناى خوك متوحد واضرير كلمنى وعلاش قلبك صار افحم

ويقول أيضاً :

يا سيلنى اعلاش هوضت الأعلال خلينى واعلاش هوضت أمحانى

كما يقول :

يالاييم فى حالتى لاش أتلوم خلييى فى حالتى وشراك اتقول

وفى قصيدة يالحباب يقول :

يا حبيب اعلاه بالهموم أتشير روحى بين يديك راه ميالا

الأداة الثالثة ما وتأتى بصيغة وش .

يقول ابن النوى :

قالتلى وش بيك جاوبنى ازرب انطق باللى كان وش ذا التخبالا

وش بيك أصلها مابك ، ووش ذا أصلها ما هذه أو ما هذا .





## أدوات الجر:

أدوات الجر أو حروف الجر كغيرها من الأدوات مسّها اللحن . من هذه الأدوات أو الحروف على التي اختار لها الشعراء ثلاثة رسوم :

الأول : زيادة همزة القطع في أولها فتتحول من على إلى أعلى .

يقول الشاعر عامر الباهي :

باع الوطن وباع دينو واسمح فيه    أعلى كرشو كالبغل اللي ثاير  
ويقول فضيلي :

منهم من يقول ان الإمرا    للأموين إرث أعلى لجداد

الثاني : كتابة حرف الجر على ، دون الألف المقصورة مع فتح العين وتسكين اللام .

يقول ابن النوى :

طففتو عل لوطان وسكنتو لقمار    واحنا بين أشعاب وحفر وخرادس  
فرضو عل لمرأ احكام ابلا تفسار    بثعابين وطوام كحله تتلاحس  
الثالث : تحذف اللام والألف المقصورة من على .

يقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

واليا فالأخير تابعنى خسران    إحوس عالفايده ما يلقيهاش  
ويقول فضيلي :

أنولى للتاريخ وانعيد النظرا    عالموك إلى تولاو البلاد

أما حرف الجر من ، فقد تغير هو أيضاً ، بحيث فتحت الميم وسكنت النون فأصبح من بدلاً من « من » .

يقول ابن النوى :

ريم الصحراء زينة الوصف القتال    ماذا من شطار قدامو ذابو

من سابق لزمان خلد كل أعال    أقرأ فى القرآن مابين احزابو

من صحرا لتلولها حامل لثقال    علل جيش اعدوه حير نوابو

وتكتب من بزيادة همزة القطع فى أوله مع تسكين الميم ، فتصبح أمن بدلاً من من .

يقول عبد الحفيظ :

مافادش رسول بالصدق اتكلم    حتى أمن القرآن هجروه أوحاد

ويقول ابن النوى :

دوريات أعلى السلاح أمن الخارج    دارت معجزات ورات ابراهيم

حرف الجر مع زیدت فيه الهمزة وسكنت الميم فأصبح أمع بدلاً من مع .





يقول عبد الحفيظ:

فلسطين اقبالهم تبكى بالدم جرح أمع لبنان يصعب تضام  
ويقول أم هانى :

فى علم الفلك بانت قوتها البتانى أمع أنجوم سياره  
حرف الجر إلى حذفته منه الهمزة والألف المقصورة .  
يقول عامر الباهى:

دمر ذا الظالمين واقلب عزو ليه ونصر من نصره بجاه الطاهر  
ويقول الأخضر الطاهرى :

طومويل اتقرب بلادك ليا اتقرب كل أغريب مرغوب أشوارك  
ويقول ابن السليت المبروك بن المسعود :

زهقت طارت كى اجبيننا أعلى المقسم احليب ادفق من صدرها تنتظر ليه  
حرف الجر فى يكتب فى بعض المرات كما فى الشعر المعرب، أى وفقاً للقاعدة  
الصحيحة وفى حالات أخرى تحذف الياء .  
يقول عامر أم هانى:

مكتبة باريس ماذا سلبتنا ولى فى برلين فيد المكاره  
يا من باقى ياك تسليخ جلدتنا تحسبنا حيوان فيد الجزاره  
ويقول فى قصيدة أخرى :

ياك مانى عوام فالبحر ابعمرى محال ماركبت اسفيننا  
٣ - الضمائر:

لقد أكثر الشعراء من استخدام الضمائر، وكان أكثرها شيوعاً أنا ونحن . ولقد أخذ  
الضمير أنا صورتين الأولى أنه كتب كما هو فى رسمه الصحيح . أما الثانية، فحذفت منه  
الهمزة فأصبح نا بدلاً من أنا .

يقول فضيلي :

تقطع سلاتو من ذا المعلم نبقا نا وياك محروقين أعليه  
قلى نا فرحيك من يومك نهتم واكلامك صواب طلبك أنوفيه  
ويقول أم هانى :

الماء الهامل فالسواقى يروينى ونا تائق فالاسماء قاعرفى بان

.....

يسعد بى اجميع منه شايفنى ونا عايشفسط أرضى فى لمان  
ونا يابس ريحت ما تخطينى ولقموا بى التاي أعلى الحمان

أما الضمير نحن، فلقد استخدم فى صورتين :

الأولى : حذفته النون الأولى وأشعبت النون الثانية .





يقول ابن النوى :

فيه النار اقدات وحناء فراجين والكافر مبسوط يضحك لبيكانا

.....

جيت اليوم اتسال يا عام الربيعين وحناء فى خلافتنا كيما رانا

الثانية : زيادة الألف فى بداية الضمير حنا.

يقول الشاعر تناح :

أهل الغيره ما اتبقا منهم حد دار الذل احنا اليوم اسكناه

٤ - الأسماء :

١. أسماء الإشارة :



الشائع فى منطقة بوسعادة أن أسماء الإشارة تستخدم كما فى اللغة المعربة ، ماعدا الاسم هذا، فإلى جانب كتابته صحيحاً تحذف منه الهاء فى بعض الحالات، فيصبح ذا للمذكر وذى للمؤنث .

يقول الشاعر فضيلى :

لاينسى محال فضلوا ذا ارجل كرس حياتو عن وطنو وفنا

ويقول عبد الحفيظ :

ذا المليك اعلاش عنا يستعلم جاب الماركان واقبل بقعاد

ذى صراحة خاوتى مانيش أنذم نيف العرب اتهان كثر ونقاد

ويقول بشير مفتاح :

ماعنديش رفيق فى ذا البر حنين ينقذ نفسى من شر الوسواس

ويقول عامر الباهى :

عيانى ذا النور روى ضاقت فيه من هم المسلمين سهران وحابر

٢. اسم الموصول :

لقد شاع فى المنطقة استخدام اسم الموصول اللى أو إلى أولى بدلاً من الذى أو التى أو الذين .

يقول الشاعر ابن النوى :

وين اللى عاشوا هنا فى شاو الحال وين اللى حفظوا العاهد ما خابو

.....

وين اللى عدا احياتو فى العسال طفحتو ليام فى عز اشبابو

.....

زين الصيل الحر فى الساحة صوهاد واللى فى لبعاد هو قرابو

ويقول عامر الباهى :

دارت بيه لصوص رعيان ومتيم واللى هو مطرود من رحمة الله

وجدروحك للبللى جاك امحتم واللى دار الشر لابد يلقاه





وتقول الشاعرة إبراهيمي أم الخير :

عز المغبونات وبنيات العم واللى جا من خاوتو يعرف معناه  
تلقاها اخلايق عندو تتخاصم واللى نادى طلبتو فيها هناه  
ويقول الشاعر سليمان بن محمد الديسي :

إلى ذهبتلو إولى راوشين ويدد بشمياط يابس بمرار  
ويقول الشاعر تناح :

الصيد إلى كان يرهب عاد اذليل وتقلب عنو الثعلوب الراهم  
.....

احذر خوك إلى أمع العديان إميل من عندك يذى اسرارك تصفاهم  
وأخيراً يقول الشاعر أم هانى :

جامع لومامين سال ووريك عالحزب لى كان مرفوع أهنايه  
.....

من انهار اليوم منه لى يسويك من إصحح ياك لحن القرايه  
ما لفه بالأقلام تكتب كى يملك لى حفظت رايحه للمحايه  
والملاحظ أن الشاعر أم هانى كان يستخدم الاسم لى للمذكر ولل مؤنث، من ذلك قوله  
للمؤنث:

حيثان هربت شردها فالحين ولى بقصت فالبحر درقها  
واستخدام كلمات بدل أخرى :

في اللهجة البوسعيدية درج لسان العامة على استخدامات لغوية معينة نذكر منها الآتى:

١ - باه : وتعنى حتى أو لى .

يقول الشاعر فضيلي :

الحكومة ساهره باه أترقيك جعلت مشاريع ضخمة عن جالك

٢ - خى أو يخى : وتعنى لقد

يقول الشاعر ابن النوى :

خى قتلك فى الشاوهذا عيب أو عار من يعرف تاويلنا يبقى دايس

والملاحظ أن العامة تستخدم كلمة يخى أكثر من خى .

٣ - راه : تعنى إنه

يقول بوشهابة :

رانى بيك أبلش يا مولات الخير الكلمة راه لىك نعطيك دالا



ويقول فضيلي :

يا شاب اليوم راه الحال أزدم      انهنى روحك كون للمستقبل حار  
٤ - ذالى : تعنى عندى .

يقول ابن النوى :

قلت انزور جبالنا ونفش اهبال      ذالى مرا دافنو وسط أحجابو  
والملاحظ أن العامة تستعمل الضاد بدلاً من الذال، فنقول : ضالى، وهذا هو الشائع  
فى المنطقة .

٥ - ذرك أو ضرك : تعنى الآن .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

قارون الكويت للعراق أظلم      رجع دينك قوم ذرك ابتسداد  
٦ - لكان : تعنى غير .

يقول ابن النوى :

ما تعرف لكان حجه والتسكار      ما تحسب لا كان راجلها فارس  
ويقول سليمان بن محمد الديسى :

الفروج إذا أطعمتو سبع سنين      طعمك فيه إروح لكان أخسارا  
٧ - نعى وتعنى أصبح .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

إذا حب الله نعى بين ايديه      يتهن ذا القلب واتزول أعلالو  
والملاحظ أن الشائع بين العامة ما نعى بدل نعى .

٨ - قا وتعنى فقط

يقول الشاعر أم هانى :

ولى كانت قا أشعاب أقا كيفان      صبحت هى بنيان تعجب قا المنظر  
والملاحظ أن قا لها استخدام آخر بحيث تفيد معنى إلى .

يقول الشاعر بوشهابة :

يا دلالى دلنى قا وين أنسير      ذهبت لى لطباب فى هذا الحالا  
٩ - قاع وتعنى كل .

يقول عامر الباهى :

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه      امن الحهل اللى رماهم فى سامر  
١٠ - ولى وتعنى أصبح .

يقول سليمان بن محمد الديسى :

ما شفنا فيها مدارس وسلاطين      وأيبس جلدى عالعظم ولى طارا





ويقول عامر أم هانى :

أنهارى ولى ليل تالغ فى رعبى      نتكلم مهبول ونأى ساير  
وإذا كانت ولى للمذكر فإن ولات تستخدم للمؤنث .

يقول ابن النوى :

هممتنا ولات فى كسب الدينار      ودهمنا غبار صخرا يتفاقس  
وللإشارة فإن ولى تأتى أيضاً فى بعض الاستعمالات بمعنى «أو»، فتقول العامة :  
تأتى اليوم ولى غدوه .

يقول الشاعر بوشهابة :

يا حبيب اعلاش بى ما تشعر      ولى ما نسواش أناى حقر  
١١ - والتوتعننى لا شىء .

يقول بوشهابة :

مثلك ما شفتوش بين الجبابير      والو ما تدريش بى ما تعلم  
١٢ - ياسر وتعننى كثير .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

جاوبتو فالحين نا رديت أعليه      يا قلبى بركاك مرضك ياسر طال  
ويقول الشاعر إبراهيم بن البشير محمد المبارك :

وياسر من صبيان راهم عند الروم      روحو جيبو أولادكم يا ذا لعريان  
أما الخاصية اللغوية الأكثر تميزاً فى منطقة بوسعادة، فتتمثل فى كسر أول الكلمات  
كقول العامة للطبيب مثلاً الطَّبيب، والحليب: الحليب، والتمر: التمر... إلخ.

ودون شك أن استخدام العامة أو الشعراء لهذه الكلمات لا يسمح بالقول بأن اللهجة  
البوسعادية بعيدة عن اللغة الفصحى أو المعربة، وما يعكس ذلك هذه النماذج الشعرية .

يقول بشير مفتاح:

طعم العشره فى لسان الحر غسل	عند المؤمن حتى تثبت أخبار
وكى لحدج للى يجهل	بيديه وبلسانو ياذى جار
هذا فاتح قلبو يرحب بالكل	ولجيرانو ديم فاتح دار
مايغضبش نهار يحصل ما يحصل	وجار جار مهما شاف اخطار
وهذا عين خفاقه ما يحمل	لا قريب ولا جار كثرت أضرار
ما عند حتى طاقة وزاد فشل	وين جار وين راحو انصار
وصانا علجار خاتم الرسل	وصانى جبريل أكب تكرار
المؤمن للمؤمن بناء اكمل	تم الإلتحام ما بين أحجار







أدفع بالتى هى أحسن و احمل  
خير البر صحيح البر العاجل  
واختار الشيطان للإنسان الذل  
على حالات الناس الأفعال يتبدل  
ما تحتاج لقول يفصح ويحلل  
المؤمن قلبو ثابت ما يتبدل  
العشره بين الناس فضل من الفاضل  
وللنفوس الطاهره والى تهل  
والى يبذل من رزق لا يبخل  
هكذا العشره دوم تحلى ما تتمل  
خضروات وفاكهه وأنواع الفل  
ذا قول البشير مفتاح مسهل

بعد فعل الشر أن تطفى نار  
فعل الخير الله للعبد اختار  
بين ظهر يديه واخفى أظفار  
وتعطى دليل ناطق بأثار  
ما تطلب حكيم شائع بأعبار  
عارف رب خبير عالم بأسرار  
للقلوب اللى تامن بأقذار  
فى غفران الله هو الغفار  
أوفى سعى ما يقطع مشوار  
بستان يوم بيوم تنبت أثمار  
والقرنفل بيه يزهى عطار  
تتنفس بالخير والحب أفكار

الناظر فى هذه الأبيات يجد بأن كلماتها تعود جميعها إلى أصول المفردة المعربة  
ماعدا كلمة واحدة وقعت فى البيت السابع عشر وهى مشوار التى تعنى مسافة معينة .

ويقول تناح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا  
طمعت بالخلود فبلادنا  
أول نوفمبر تاريخنا  
لحلف الأطلسى استعجب حرنا  
طلعوا للجبال بسلاح امتنا  
ثرنا للحروب قريبا ومدينا  
إلى هو شهيد مأواه الجنا  
أهل المبادئ نشكرهم بلهنا  
اتمنواو التحرير وانواو الفنا  
طرد جند أفرانسا رحلت عنا  
اتزوك مثال بقره مجنونا  
لا قيد لا شيخ يتحكم فنا  
اعلمات ارفرفو فوق البنا  
غرت شهر جوان بالنسبا لينا  
ايدنا الميثاق وريح رايسنا

تحت أقدام أفرانسا مثل اقراصين  
من بعد المئاة اثنين اثلاثين  
ألف اتسعميا ربعا والخمسين  
رهبو للأبطال زحفو صامدين  
شعب اجيش إكافحو فلمحتلين  
والى خان احطموه الفديين  
فى النعيم أزواجهم من حور العين  
ماذا خاضو من معارك سبع سنين  
من يستشهد يخلفوه أبطال آخرين  
ولى هو حبيبها باقى حزين  
تبكى علحباب ما عرفتهم وين  
الحمد لله هانا مسقلين  
بحيات الزعام والمجاهدين  
انتصر لرياف كانو محقرين  
مجلس والوزارة متحددين





بأمر الرئيس ألف قرية تتبنا  
الراعى والخماس كانوا فى غبنا  
سكنوا ففلات ومرافق زيننا  
ماذا من كنوز فى بلادنا  
بالبترول الخام عمرت صحرتنا  
الشركات أتأمرو راحو عنا  
بلعلم الشريف تعلأ رايتنا  
إذا تبعنا الفرض امعالسنا  
هذا الشاعر علمبادئ جاب اغا  
ماذا قاس هم فيام المحنا  
الحمد لله كى نلنا المنأ

لشتركيا نافعا للمعوزين  
جاو أيام العزها هم مفسدين  
ويقروا لولاد كانوا محرومين  
والمياه إفجروها ففنين  
ما نحتاجو حد منو مكفين  
فى تسويق أرزاقنا رنا حرين  
والوحده بها الساس إكون أمتين  
لعمل الصالح يخدم الدنيا والدين  
واش اتقيسوا يا الناس الفتنين  
ذاق المر أمع الناس المسجنين  
نصر من الله رب العالمين

هذا النص كسابقه، كلماته ذات أصول عربية فصحي ما عدا كلمة واحدة وقعت فى البيت الحادى عشر أتزورك والمقصود بها هنا - كما عند العامة - صوت البقرة . وفى القاموس المحيط، نجد كلمة الزوك تعنى مشى الغراب، وتحريك المنكبين فى المشى والتبختر كالزوكان<sup>(٢)</sup> . وهذا المعنى كما هو ظاهر بعيد كل البعد عما تقصده العامة . وإذا فهناك فرق بين المعنيين، إلا أن هذا لا يمنع من القول بأن للكلمة أصول عربية .

(٢) الفيروز أبادى : القاموس المحيط،  
ج ٣، دار العلم للجميع، بيروت، د. ت،  
ص : ٣٠٥ .

ويقول الشاعر فضيلي أحمد :

يا لشعب الجزائرى هذى بشرى  
مده من سنين عاش فى الحقره  
١٦ نوفمبر تبقى ذكرى  
الجيل الجديد يتبع الجره  
تحياتى ليك يا شعب الحره  
مدن والأرياف خيمه والندشره  
اجميع الإخوان منهم فى الهجره  
ظهروا للعالم فىأجمل صوره  
نرجع للمقصود وانعيد الكره  
بذلوا مجهودات ياسر جباره  
أسره الإعلام وهيئات أخره  
يا جزائر ليك ندعى بالنصره  
يا قلعت الأحرار معقل الثوره

بان اعليك الخير ظهرت اسرارو  
صابر للقضاء إلسى رب دارو  
فيها درت الساس رتبت احجارو  
لصحاب الكفيات هم يختارو  
كهول أو شباب وجميع اصغارو  
من شارك بالخير ساهم بأفكارو  
حب الوطن ذكروه شاعت انوارو  
تعبوا وانتخبوا عن من يختارو  
حماة الوطن من كيد اشرارو  
طة السلام عليها سارو  
باتوا سهرانين على الواجب ثارو  
عن طول الزمان ليلو ونهارو  
تاريخك معروف زاهى بأنوارو



من عهد الأميرنلتى ذى الشهره  
لقنا دروس لولاد الكفره  
شعب المعجزات برهن ذى الخطره  
يا ربى أدعوك طفى ذى الجمره  
للبناء والتشييد ننهض ذى المره  
لنا شخصية عزا ومفخره  
ندعوا للوحده انعين القصره  
ياربى أدعوك أهدى الأمره  
سوها نوافمبر جباب اثمارو  
والعالم أجميع من شعبك حارو  
عمت الفرحة فى كل أمصارو  
بالسلم النادى انتبمع مسارو  
للوطن العزيز نرفع شعارو  
معروفه بالمجد فى كل أقطارو  
ننصر من عليه عديان جيارو  
وفقهم للخير دايم يختارو

إن كلمات هذه المقطوعة الشعرية ليست بعيدة عن الرسم المعرب إلا فى ثلاث. الكلمة الأولى فى البيت الثالث درت وتعنى جعلت ، الكلمة الثانية فى البيت الرابع الجره، وتعنى الأثر . وهذه ليست غريبة عن العربية الفصحى ، فبمجرد تغيير حركة الجيم من الضم إلى الفتح نجدها تعنى فى القواميس القلة التى تصنع من الطين .

أما الكلمة الثالثة، فنجدها فى البيت الثامن عشر الخطره، والتى تعنى المره، ذى الخطره أى هذه المره .

وفى القاموس المحيط، نجد كلمة الخطرة تدل على معنى ليس ببعيد عما يقصده الشاعر، نقول وما لقيته إلا خطرة ، أى أحياناً<sup>(٣)</sup> . وإذاً فالكلمة ليست بعيدة عن الفصحى .

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

يا قلبى هذا اليوم العيد أقرب  
وامانا فالحبس رانى نتعذب  
فى ليلة ذى العيد بايت نتقلب  
لومونى ياخاوتى ذا حكم الرب  
المكتوبة ما اتروحش كتكتب  
الدمعة عاخذ لخللا تسبب  
هذا الليل امشوم عنى راهاعقب  
فى ذا لمدى ياك جربنا الواجب  
بكرى كنت انظن فيهم وانكذب  
اقرا ياذا القلب فالحبس أوجرب  
إذا كنت مريض ودواك إستوجب  
وذا كانت عينواتحب اتسبب  
وإذا كنت أهبل من ذرك نقصب  
واعلا بالك يوم تتغافر لحباب  
من فرقتم يا أهلى لما يطياب  
وانحوس عالنوم من عبنى غاب  
كتبلى ذا الشى أوما عنى عتاب  
مولاه تاتيه ولو وسط ا حجاب  
واما وذننى ياك تصنت عالباب  
ما شفناش النوم ما غمضت لهذاب  
واعرفنا العديان واعرفنا لصحاب  
دايرهم قلبى أو عقلى ليه اقرب  
واشفى يا عقلى اعليهم ديراكتاب  
نامرك طبيب عالم فى لطباب  
نقصد لك حكيم يصنعك حجاب  
نرفدلك لعوين وانزورو لقباب

(٣) انظر: الفيروز أبادى : القاموس المحيط، ج ٢، ص : ٢٢ .





اجفيتونى يا الخاوى ما نحسب      ما كنتش انضن تشتو ذا لغياب  
وأما اليوم اندير روى متغرب      يجمعنى ربي امعاكم فى لعقاب  
مهما طال الحال لا بد يقرب      ولى مت إكون عند الله لحساب  
الدنيا من شاوها بنا تلعب      بهدلة والدور بعد إلى تطياب  
ماذا من مليك بموالتعجب      اتبخطر فيها أو ذرك صار اتراب  
وقت الخرجه يأهل ذرك قرب      ربع أشهر أمضاو مكتوب الوهاب  
ذا عبدالغفار فى الشعرا رتب      ذى حقيقة يالغ ما هى سراب

هذه القصيدة وإن حوت عدداً كبيراً من الكلمات الدارجة إلا أن العدد الأكبر منها غير بعيد عن العربية الفصحى .

فى البيت الخامس نجد كلمة: ملاها، وتعنى صاحبها. ومع ذلك فهى ليست غريبة بحيث نجد الكلمات التالية: المولى، الموال، الملل، ماهى، وجميعها عربية فصيحة .

وفى البيت السادس، نجد كلمة لخلا التى تعنى غير أوقا. والملاحظ أن هذه الكلمة استعمالها نادر جداً، فهى من الكلمات التى اندثرت، كذلك نجد فى البيت السادس كلمة تصنت وتعنى تستمع . أما فى البيت التاسع، نجد كلمة بكرى، وتعنى قديماً، وهى ليست غريبة عن العربية الفصحى إذ نجد الكلمات الآتية : بكره، بكر، بكر .

وفى البيت الحادى عشر نجد كلمتين «واشفى» وتعنى لا تنسى، تذكر. والكلمة الثانية «دير» تعنى إجعل.

فى البيت الرابع عشر نجد كلمة «نرفدلك»، وتعنى أحمل لك.

فى البيت الثامن عشر نجد كلمة شاوها، تعنى أولها .

فى البيت العشرين نجد كلمة ذرك، تعنى الآن .

ومن قصائد الشاعر ابن النوى عبد القادر، اخترنا القصيدة الآتية:

بكانى حال العرب والمسلمين      والقدس اللى فيه ضاعت لامانا  
لمن نشكو ضرنا ودوانا وين      هول الفتنة فى اعدونا نسانا  
كل يوم اشقاق بين الشقيقين      وعدوهم فرحان ويدو مليانا  
فى الخليج اتشوف فى الخاوه ضدين      آلات الدمار تلهب فتانا  
إسلام أو جيران وتقسمو صفين      ما فادت لمجاوره لا ديانا  
لبنان الصمود وحدو فى نارين      تخطيط الصهيون ليها وحانا  
فيه النار اقدات وحن ا فراجين      والكافر مبسوط يضحك لبكانا  
نار الفتنة شاعله بين الحيين      واللى موتى مالقاوش دفانا







اجمايع متناحره يسرى ويمين  
يا حرمة تاريخنا يا فلسطين  
عشنا سنوات مره مقهورين  
جيت اليوم اتسال يا عام الربيعين  
راني خايف لا تجى مره واثنين  
واش انقولوليك يا صلاح الدين  
أهل الأرض امشاو منها منفيين  
لعروبه فى نومها والقدس أحزين  
فى وجه الصهيون نمشوا مذلولين  
واه الدم ايهون مالو صدر احنين  
وين النخوه وين هلهايا حطين  
وين اغديتوا يا ولاد الفاتحين  
والا ما خلاو فيكم غيارين  
يا أمة لسلام هذا الضعف امنين  
كنا يا حسراه أمه مشهورين  
ما دسنا كرامة العربى فيالطين  
كنا نصره حاره للمضيومين  
بعد الشهره شوف عدنا تباعين  
ضيعنا تفريطنا والراى الشين  
اللى هم كانوا ايجونا شكاين  
عيب اعليكم ما ابقى فى العيش ابنين  
فرجتو عديانكم فيكم بالعين  
نشكو للأميريك بالصهيونيين  
مفهومه سياستو جات اتشيطين  
حقد ايهودى فات حقد النازيين  
ترويع أو ترهاب قايم كل حين  
تفجير أو تعقيم وافعال اشياطين  
معذره يا سامعين والحاضرين

تهنيننا عدياننا من بعضانا  
شغلتننا ليام تفريط ادانا  
هم الاستعمار عنك لهانا  
وحنا فى خلافنا كيما رانا  
ويذا جيت اتسالنا ما تلقانا  
جيش السفاحين مازال احذانا  
واولاد السراق فيها سكانا  
شاتيلا تبكى أو صبرا هذلانا  
فى ذبح الخيوا انعودو ممضانا  
من دم الصبيان لارض رويانا  
وين اللى ملكو الدنيا برزانا  
ناديناكم وين ما قتلوهانا  
والا درتو ما يغضب مولانا  
والا احنا ما ناش ناس الفطانا  
أصالة أو إسلام بها ريانا  
ما ضيعنا ديننا لادنيانا  
غياثين اللى اقصدنا وعنانا  
وتقدم من كان تباع أوراننا  
ورقدنا بالنوم لامن صحانا  
عدنا نتمنا ومنهم إدانا  
والقدس الشريف طول يرجانا  
كل يوم جموع نشكو لعدانا  
وبلادو هاذيك ليهم حضانا  
حتى الفيتو ليه عندو حصانا  
وقنابل لصباحنا قبل امسانا  
تسمم الآبار بالسسم اسقانا  
ما يقدر ضمير يصبر لبسلانا  
إذا منى جاءت كلمه غضباننا





من غيظة قلبي اعلى المفشليين  
 سالو جبل أوراسنا والأطلسيين  
 يحكى سر امجادها خبر اليقين  
 شعب امضى ما اقبل بهذا ويلين  
 ذالعالم ما فيه عيشه للمسكين  
 حتى امع القوى ايليقو مقرونين  
 مازلنا لعهودنا يا فلسطين  
 والا أملك ضاع بين المخدولين  
 يا موطن لحرار و المجاهدين  
 شعبك لم الصف وحلف باليمين  
 شق أطريقو سار مرفوع الجبين  
 تغلى فيك أعلامنا لو بعد اسنين  
 واستسلام آخرين وأهل الخيانة  
 عن ثور نوفامبر يا رفقانا  
 حزب اموحد بيه نلنا مسعانا  
 والحرية ما تجى بالليانا  
 والضعيف ايضيع فى عيش الهانا  
 ما بين الاثنين لازم ليعانا  
 مهما طال ا فراق لازم ملقانا  
 ويرد شوقك مات ما فيه اسخانا  
 لاتيس من جيل عينو سهرانا  
 حقك يرجع ليك ويزيد اشنانا  
 وصية الشهيد بها ولنا  
 حول القدس انخلدو شهدانا

من بين كلمات الأبيات الثمانى والأربعين، لا نجد سوى أربع التى ليست عربية أصيلة، وهذه الكلمات هى:

وحانا فى البيت السادس وتعنى ساقنا  
 أقدرات - بيت السابع - وتعنى اشتعلت  
 أخذانا - بيت الرابع عشر - وتعنى وراءنا

«مضانا» - بيت السابع عشر - من ماض، وتعنى حاد، فنقول سكين ماض، إذا كان حاداً. وفى القاموس المحيط نجد، رجل مضّ الضرب موجعه<sup>(٤)</sup>. وأعتقد أن المعنيين قريبين.

(٤) انظر: الفيروز أبادى : القاموس المحيط، ج ٢، ص : ٣٤٤.

آخر قصيدة للشاعر عامر أم هانى وهى بعنوان رثاء العقيد محمد شعبانى :

شعبانى تينتفكر نومى يحرم  
 شعر يشاف اتوارخك جاء يتلطم  
 يا بطل التحرير فالجنة تنعم  
 ذى قرية أوماش نشكرها لازم  
 رغم الفقر أصعب باباك إقاوم  
 احفظت القرآن خاتم ومتمم  
 بسكره هى جيت ليها تتعلم  
 أقسنطينة سالها هى تعلم  
 يا محمد نا أنسميك لفاتح  
 والواد إذا هاج وش فيه اتناطح  
 وخيالك فى اعقولنا ماه رايح  
 رياتك فى أحضانها ونت فارح  
 ونت رغم الجوع ما قلبك ذارح  
 فقه أشريعة أنت فيهم ناجح  
 وردة الزيبان نا ليها ماح  
 معهد بن باديس لبواب فاتح



منحك شهادات كونك متقدم  
فأربعة أخصيين قلت أنا نعزم  
به الحق زائد إسب أيشتم  
أ دخلت فدأى شاطر متحزم  
فألسته أخصيين تاريخ نرقم  
شفتك نعت الصيد حربى متلثم  
مركز الشقه أضربته أتخطم  
تنظر جيش أفرانسا عايم فالدم  
أسلاحها مغنوم ونت فيه أتلثم  
واعتقت أجبأل عالحرب امصمم  
أجبأل الأوراس صبحتك مرسوم  
جأورت الأبطال عنهم تتعلم  
أبن الشايب كى اسمع هُ لك إقدم  
وصبحت صنديد فآ الليل المظلم  
جيش الكفر فيه تعطب وتعدم  
إلى خافك راه فيسع إسلم  
رقاوك لبطل قالوا ذا لازم  
للمنطقة الثالثة ضابط تحكم  
راد الله لمكتبه عنا تحكم  
استشهد الحواس ليه ربه يرحم  
اتفقت الرجال عنهم تتقدم  
للولاية الساته قالوا تحكم  
أرفعت الزمام ساجى ومنظم  
أتعينت عقيد ماهر ومعلم  
مر الصحراء عارفك إذا تصدم  
فى جنبك أبطال أسبوعه تزايم  
يقطصوا للعدو راس فالدم  
تعرفك لفجوج شعبه والمقسم  
تعرفك ويدان تقطعها عايم  
تعرفك جبأل فالصر أدلكم

زدت نت فطين من صغرك صالح  
شفت حق الشعب مهضوم أرايح  
ركبك من غيظ فضلت أتكافح  
والمنزل أصبح هـ مركز واضح  
فى مارس مضبوط وربيع لايح  
سارى نص الليل وممول رايح  
وبقى قا دخان أسقف طايح  
مكثرها جثث صبحت تتألوح  
أخفر مبسوط زهوان أفأرح  
فى سبيل الله ونتأى نافح  
والمنطقة الثالثة ليها رايح  
منهم الحواس جأء لك إصافح  
والعربى بعير عن راسك ماسح  
لمعارك كأتخوضها ديمه نأج  
وذا أنت طليت يتكل طايح  
ولى هـ شجيع لسلأ لايح  
والصيد الشجيع عند ملامح  
وصبحت للجيش مسؤؤل أنأصح  
فألتسعة أخصيين تاريخ واضح  
والبطل إذا غأب للقلب جأرح  
عرفوك أربين أراجل صالح  
لدموع الأخوان تسمى ماسح  
وبدبت النشاط عألكره صأبح  
فألسته أشرين عمرك يتأروح  
ماتعرفش الخوف برصاص تكأفح  
وذاشدوا أتصيبهم ضربت قأرح  
متعلمه شجعان عألضرب الكأصح  
تعرفك غأبات وشجرها مأيح  
تعرفك أصحر لرمأها نأطح  
تتعرم ثلوجها عنها طايح





ولى هى عاريها جبر الصم  
 أمساعد وأمحارقة هم المرسم  
 وجه الباطن ذا اتزور هـ لازم  
 الميمونة هى المركز والمعلم  
 بودرين هو أبو زكره تدهم  
 اقرون الكبش فيه خططت أترسم  
 بر الصحراء كل قسط تتنعم  
 ربيت الجيوش فيها وتنظم  
 الحر بالعصابات أظهرت أمعلم  
 اخلعتها نومها ولى يحرم  
 اسم شعبانى منسمع بكم  
 واصلت الكفاح واقف ومحزم  
 وغرست علا منا لون يغرم  
 ابديت فى امدكال للشعب اتفهم  
 قلت الاستقلال رحمه للأمم  
 خرجتك حكام عالكبرى تزرم  
 حتى اذئاب افرانسا صبحت تحكم  
 كى أقفت فى أوجههم ماكش ظالم  
 ذا الحكم مولاه قاسى ما يرحم  
 ذا شهر سبتمبر ولا مظلّم  
 هذا خبر الشر ألقبنى هايم  
 ابكاك الشعب جفون عين صبحت دم  
 ابكاوك لخوان بالشهقه تفحم  
 ابكاتك جبال قالت أنغيم  
 ابكاتك رمالغبارها يردم  
 ابكاتك أرض الصحراء هى تحطم  
 ابكاتك ويدان بعناصر تتلم  
 ابكاتك لقلام فى اسمك ترسم  
 هذا الجرح أكبر عمر ما يتلم

تطلعها وتشوف أبعينك لايح  
 بوكحيل فسط أمعارك فزت ناجح  
 وقعيق لرفاقتك ثم رايح  
 ونسينسه اجبيت فيها وتكافح  
 جبل اقسوم تلقاه أبجيش فارح  
 والجيش يسمع ليك ونتاى ناصح  
 مليك الرمال فالخطه فالج  
 اقلبتهم أسود فالحرث أتناطح  
 ما عرفت أفرانسا وش اتكافح  
 وعساكرها باركه قا تتناوح  
 تركب رجفات أيسحج رايح  
 حتى لستقلال والشعب فارح  
 يبقى للأجيال باين أواضح  
 فالشارف رويتنا بالنصائح  
 لكن للوطن اتكون المصالح  
 نهج الثورة دور يصبح رايح  
 ولى وطنى قالوا يتكافح  
 عدموك الطفافة أدمك سايح  
 غدوه يوم الحق كفاش إناطح  
 فالربعه أستين أبدم فايح  
 ما تلقى محال من عقل رايح  
 نساء ورجال خرجت تضابح  
 جنود أضباط من خبرك جارح  
 وش إصبر خاطرى على رايح  
 وبكاتك لفجوج وعشبها طايح  
 وبكاك السماء بالحجر إلاوح  
 أماها بعد أصفاء ولا مالج  
 تبقى للتاريخ كى المسك الفايح  
 ما ينشاش الشعب من هو جارح





الشهداء ندعو لهم ربى يرحم      وحنائى بالصبر للدمع ماسح  
أحمد عامر خاطب لى ه يفهم      أم هانى يبقى الشعبانى ماح  
رغم طول القصيدة، فإن كلماتها ذات أصول عربية فصيحة ماعدا ثمان منها وهى:  
ذارج : البيت الخامس وتعنى كسول .

معول : البيت الخامس عشر وتعنى أنوى .  
يتعكل : البيت الرابع والعشرون، يتعثر. كذلك كلمة اتعدم وتعنى يوجع .  
المقسم : البيت السابع والثلاثون، ويعنى المكان المرتفع من الأرض .  
ادلکم : البيت التاسع والثلاثون، ويعنى تمشى بشجاعة .  
تتعرم : البيت التاسع والثلاثون، ويعنى متراصه .  
تضابح : البيت الواحد والستون، ويعنى البكاء بشدة .

بعد عرض هذه النماذج يمكن القول - وبكل اطمئنان - بأن لغة أهل منطقة بوسعادة ليست بعيدة عن اللغة العربية القاموسية . وإن لمسنا فى البعض منها خروجاً عن العربية الفصحى فذلك كان طبيعياً ، فأبناء المجتمع البوسعادي احتكوا بغيرهم من المجتمعات الأخرى، وكان نتيجة هذا الاحتكاك أن تكونت كلمات هى فى الأصل دخيلة ، إلا أن كثرة استخدامها جعلها تظهر وكأنها أصيلة فى هذه البيئة . فلقد قال لى أحد الأصدقاء أن كلمة أتزوك كلمة شاوية وتعنى نفس ما تعنيه عند أهل بوسعادة، أى صوت البقرة .

## ه - الكلمات الأجنبية :

المعروف عن الشعب الجزائرى أنه كثيراً ما يخلط فى حديثه بين اللغتين العربية والفرنسية ، ونتج عن ذلك أن الكثير من القصائد الشعبية جاءت متضمنة لبعض الكلمات الأجنبية .

يقول الشاعر تناح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا      تحت أقدام افرانسا مثل إقراصين  
كلمة اقراصين كلمة فرنسية وتعنى الخدم .  
ويقول أيضاً :

كاين فى الطبه إلى باقى ينفيك      قتلونج الكونسارف يا فاهم  
كلمة الكونسارف كلمة فرنسية تعنى المعلبات .

ويقول ابن النوى فى قصيدته التى بعنوان «خلينا فى حالنا» :

انتايا معروف عربى دمك حار      وانا روميا نقدم وافانس  
أدواكم بوماد ودهون أو تقطار      وبيارى وحبوب وقرع وقرطاس  
كلمة وافانس فرنسية تعنى تقدم، وكلمة بوماد فرنسية أيضاً وتعنى مرهم .





ويقول فضيلي :

واشعل سقاريت تزهى فى النعم ما تحلا جلسا من غير الدخان  
كلمة سقاريت فرنسية تعنى السجارة .

ويقول مفتاح بشير فى قصيدته التى بعنوان «عذاب الغربة» :

شاو اليوم بكابتى نقصد لوزين ما نقرا جرنال ما نى سياسى  
نجد هنا ثلاث كلمات أجنبية كابتنى، وتعنى الحقيبة، ولوزين وتعنى المصنع،  
وجرنال وتعنى الصحيفة .

ويقول أيضاً :

بدايات شوق وانهايت أنين مرض ما عندو دواه الفرماسى  
كلمة الفرماسى أجنبية، وتعنى الصيدلى .

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد استخدموا الحروف العربية فى كتابة الكلمات الأجنبية، فإن  
الشاعر عامر أم هانى ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث استخدم فى بعض قصائده كلمات  
وعبارات أجنبية وكتبها باللغة الأجنبية من ذلك قصيدته التى بعنوان «يا ابنات الزمان» :



يا بنات الزمان منكم ما تفرا	وظلعتوا فى اكتافنا يا شياطين
باباها هذاك ما عندو هدرا	s'il n'est pas d'accord وش يعمل مسكين
تخرج من l'école فى اعلومها تقرا	باب m'fixee rendez-vous من يومين
قمزتها هى ليه قابل coup de bras	اقفز وجرى ياك لا قينى فالحين
كيف انيتلقاو وجروحها تبرا	اتعنى وتزيد تبكىل بالعين
يا je jure ما اصيرتش مره	اخياك فالراس عملى ففتين
ياك بى je t'aime ما قدرتش نقرا	je vois ton visage فالتابل بالعين
والطالب يشرح ما عند خبرا	ونا je l'm'insulte ونقل ألين
je vois ta photo au moins 7 مره	على et compte la minute بلعامين
Ah ! ya mon amour ثما طقتش صبرا	هذوا 3 heures اكوانى بلعين
Je vois toute la vie كى تضحك خطره	عشقك راه أكبير فات الوالدين
Viens ya mon amour وهدرلى هدرا	رانى نسخن كى أتوشينى بدين
ما تخافش محال بابا وش يرا	حاق راه ضاع دهر الأموين
l'Amour ما ليهش ستره	إحب التقدّم وحنّا مبسوطين
Tu viens dans mes bras ونحب القصرا	Et j'emmerde كل الناس المجماليين
Serrini bien fort ومشى فامره	تقصّد بيه bar زهو بالاثنين



هذا Rock أكبر تشطح فى زقرا  
يتحف من les cuisses التحت الصرا  
يا بنات الزمان منكم ما تفرا  
هى تشطح ول papa راه برا  
يتهدج فالليل كى صلى يقرأ  
بالتقى مسكين يذكر فالستره  
خايف امن الحساب والنار الحمرا  
فى باب حياة ذاك لى يصرا  
يا بنات الزمان منكم ما تفرا  
إذا ابقيتوا هاك ما ادينا فخرا  
ويقول فى قصيدة أخرى بعنوان «وش هذا الحال لى عمانا»:

وش هذا الحال ألى اعمانا  
شوف ذا la fille كى سكرانا  
راحت أشرات أبتى بانا  
طالعہ la plage أو زربانا  
عشقت بزواج الحيرانا  
واحد أعور أسماء Na Na Na  
كيف ألقاتهم أفرحانا  
قالولها حبك أعمانا  
مرسولك اليوم كى جانا  
قالت باباى خلانا  
راح en voyage أوادعنا  
يا أصحابى انفيتوا لقانا  
هذا الليلة ما تعقبنا  
la biere اتزهى لقانا  
أ 33 - أتزيد أسخانا  
دين الاسلام بعناه رانا  
راحت لل bar أعريانا  
تعمل une dance أمع Na Na Na

حتى l'Mini - jupe عشق الناظرين  
ياك مودت لشراف موش حال شين  
وبلابكم ياك ربى الوالدين  
يمشط l'moustaches فى طولهم شبرين  
يطلب البنت العافيه فالدارين  
به خوف الرحمن ورد بالميتين  
la plupart du jour فى مسجد بابين  
وقولها أزهاى ما دام السنين  
ولعبتوا برجالنا يا شياطين  
ما انقولوا فالدين رانا مسلمين

on marche فيه بلا عيتين  
ما شيه ابلا أحيا باعت الدين  
3 cigares وبسوات sardine  
c'est là qu' elle trouve المحين  
هما tchi tchi أمضروبين  
لاخر ييواتى أمن الرجلين  
et chacun d'eux باس الخدين  
وجعلنا دايم محروقين  
قلبنا طار ابلا جنحين  
c'est location يا معشوقين  
فارحتى با نتلى فى العين  
et on s'embrasse فى قش الدين  
فال cabret انديروا جنحين  
والدوخه اطباع المغرومين  
كى راح papa أنقرب طاسين  
et pourquoi كى محشومين  
ما اتفكرت رب العالمين  
لاخر يحكمها كيف اتلين







يا هذا الليل أسهرانا      باباها موش دارى مسكين  
هى وامها عملوا أخيانا      سوطاو الراجل فى كمين  
هو يحسب راه فى اضمنا      عرض أنيف محصونين  
هى بتورنى ديفانا      تشرب فى خاطر المجمعولين  
يا عجبه هذا الخيانا      خرجوا عدو هذا المسكين  
ابناتنا stage houm أمن انسانا      والراجل داب أبلا وذنين  
أ stage مهوش ابلغانا      a lá rfrançaise يا مستمعين  
قالوا كى ران اتقدمنا      فوق راجلنا انديروا حملين  
وب come ça ران اتقدمنا      المرأه تزوج أبشخصين  
يا ذا لبنات ها بركانا      وخذعتوا رب العالمين  
عملكم بان كل ا كوانا      وتقولوا vive الفلسطين  
راكم أكلبتوا يا انسانا      أوليتوا انتما شياطين  
souf لى قالت بحياننا      أبنيف ما أنبيعش الدين

اكتفى بهاتين القصيدتين، وقد ظهر جلياً أن الشاعر أم هانى قد ذهب بعيداً فى استخدام الكلمات الأجنبية مع الإشارة أنه الشاعر الوحيد من شعراء المنطقة من انتهج هذا النهج.

وخلاصة القول فيما يخص الخصائص اللغوية، نقول بأن الشعراء قد غيروا فى اللغة من حيث زيادة حروف غير أصلية فى الكلمات، أو من حيث حذفها وهى أصيلة، أو من حيث استخدام الكلمات الأجنبية. وكل ذلك خدمة للهجة الدارجة. ونتج عن هذا عدم تقيد الشاعر الشعبى بالقوالب الجاهزة للغة، فراح يصنعها، بل يبدعها، فصارت بذلك لغة تثرى فى كل مناسبة وهذا يمكنه من التعبير فى نطاق أوسع، إنه يتناول المعانى التى يريد الوصول إليها بسهولة وينفذ بها إلى العمق بدون أن يتكلف؛ لأنه يمسك لغته بيده وهو متيقن بأنه يصنعها ويعلى من شأنها ويزيد من ثروتها<sup>(٥)</sup>. وما يعكس ذلك تلك الروعة التى لمسناها فى الكثير من قصائد شعرائنا.

### (ب) وظائف اللغة

للغة وظيفتان، عامة وخاصة. العامة تستخدم فيها الألفاظ استخداماً عادياً. تعبر عن الحقائق كما هى. تتميز بالوضوح والسهولة.

والشاعر الذى يعتمد عليها يكون قد استخدم لغة محدودة الأبعاد ومنطقية لا يميزها فى الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية. إن الشاعر هنا يهتم بتجسيد الظاهرة كما تبدو للحواس، فكأنه وصف علمى تقوم فضيلته على واقعية الصور ودقتها. فهو لا يصهر الظاهرة بذاته ولا يتولاها بخياله وعاطفته، بل يقف عند حدودها محاولاً مجاراتها. يرى خلدون الشمعة أن الفرق بين من يستخدم اللغة استخداماً علمياً وبين من

(٥) محيى الدين خريف: الشعر الشعبى التونسى، أوزانه وأنواعه، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١، ص: ١٥.



(٦) انظر: خلدون الشمعة: النقد والحرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧، ص: ٤٤.

(٧) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٧٩.

يستخدمها انفعالياً يكمن في أن الأول مهتم بالتعبير عن قضايا حقيقية والآخر مهتم بخلق مادة فنية (٦). ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل بأنه: « لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشة العادية، فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة (٧). وإذا فاللغة الشعرية ليست لغة العلم ولا لغة الحياة المعيشة لأنها ليست أداة توصيل، وإنما هي أداة إبداع وخلق، وعلى الشاعر أن يرهف لغته ويشحنها ويفجر فيها من الطاقة التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة وتجسيدها تجسيدا فنياً.

لقد أعطيت اللغة الفنية للشعراء لا لكي يكرروا العالم ويسجنوه في صورته الظاهرة المعروفة، وإنما لكي ينطلقوا به ويحرروه، ولكي يقووه في حركيته الداخلية، في ما لا ينتهي، ولكي يظهره باستمرار في صور جديدة.

وفي موروث شعراء منطقة بوسعادة، نعثر على قصائد استخدم فيها أصحابها اللغة العامية. نذكر منهم الشاعر أحمد فضيلي الذي يقول في رثاء الرئيس الراحل هواري بومدين:

لا ينسى محال فضلو ذا الرجل	كرّس حياتو عن وطنو وفناه
خلفو دستور مكتوب أمسجل	أو مجلس وطني يخلد ذكراه
خلف غنجازات في الصحراء والتل	مصيونه من كل فن إلى ترضاه
أمم البترول من يد المحتل	أجعلو بين إيديك صرت أنت ملاه
أسس شركات وطنيه تعمل	في البناء والتشييد شرعو في مبداه
السد الأخضر فيه شارك بالمعول	أقرس شجرو فيه أيبدو واسقاه
وجعلك مكانتك بين الدول	عرب أ كفار واحد ما خللاه
أنصر مظلومين أمعاهم واعمل	كل الحركات هبوا لندهاه
ها نحنو اليوم من بعدك نعمل	يا قائد الأحرار عهدك ما ننساه
باسم الشهداء عهدك يكتمل	على الدرب أنسير إلى منتهاه
خلفت الخصال لنا والمثل	كل المحبين قالوا ما قلناه
أعجز اللسان في التعبير أنكل	آلام الحزن أعليه جاروا يا مقواه
أفقدنا بومدين بالجسد ارتحل	بومدين الأعمال حيه تتغناه
أعزى مجلس الثوره والشعب البطل	أنجب بومدين من صلبوا رباه
أحمد فضيلي بأشعار مثل	الشيء القليل هانا ذكرناه
زوال العباد كلش بالأجل	البقاء والدوام كله لاله

لما كان الموضوع موضوع رثاء كنا نتوقع من الأبيات أن تفصح عن تجربة قاسية خاضها الشاعر تتمثل في حزن عاشه إثر هذا الحادث الأليم. وأن تكون لغته راشحة بالحزن،





تمثل الكلمة المفردة صورة شعرية نابضة بالمواعج مثقلة بالأحزان، وإذا بالشاعر يعدد مناقب الرجل ويشيد بإنجازاته، فلقد أنشأ دستوراً ومجلساً وطنياً، ترك إنجازات، أمم البترول، أسس شركات. كل ذلك كان بلغة الأخبار والحقائق التي لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعاني التي وضعت لها في الأصل، ولا تتعدى تراكيبها الوقوع على المعاني العامة المألوفة، ولا تعنى صورها وأساليبها التفنن فيها أكثر ما عنته قوالها الجاهزة، وكأن الهدف الأسمى لدى الشاعر كان الإخبار وليس الإيحاء. فأنت تحسّ وأنت تقرأ قوله: كرس حياتي عن وطني خلف دستور مكتوب امسجل خلف إنجازات في الصحراء والتل أمم البترول، أسس شركات وطنية. وأن الشاعر يخاطب عقولنا لا حواسنا ومشاعرنا. إن هذه اللغة تقف عند حد الإفهام العقلي، في حين نجد الشعر يحتاج إلى لغة أخرى تستطيع أن تعبر حدود الإفهام العقلي، ولا تقف عنده بل تتخطاه منطلقاً إلى الوجدان، لتنتقل إليها تجربة الفنان وانفعالاته وعواطفه، وهكذا نستطيع القول بأن أول سمات اللغة الفنية هي القدرة على الخروج من نطاق المدرك الذهني وخلق مدركات وجدانية تنقل انفعال المبدع إلى المتلقي المتذوق<sup>(٨)</sup>.

(٨) محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٩٤.

إن التجربة الشعرية لا توصف بأنها شعرية إلا إذا تمثلتها نفس الشاعر تمثلاً كاملاً، ويمكن أن يعبر عنها تعبيراً وافياً، وأن يصورها تصويراً دقيقاً بحيث يتمثلها القارئ كما تمثلها الشاعر تماماً، وعدته في ذلك الكلمات بمالها من دلالات وإيحاء، الأمر الذي تفقده هذه القصيدة، فلو كان فضيلي قد عزف أبياته وفق لغة ترغماً على معاشة معاناته وتملي علينا نوعاً من الإحساس لكان شعورنا بأبياته قد اختلف.

خلاصة القول، إنه يتعين على الشاعر أن يستخدم اللغة استخداماً خاصاً، ذلك أن الكلمات في الشعر يقصد بها ما وراء مدلولها، حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية الباردة مثل وقفة الناثر وإنما يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي. وللإشارة فإن أحمد فضيلي لم يكن الشاعر الوحيد الذي ظهر في أشعاره هذا النوع من اللغة، فهناك العديد من الشعراء الشعبيين الذين نسجل لهم قصائد من هذا النوع، فعلى سبيل المثال يقول تناح:



قلبي شوق للنبي ميا يصبر  
ما جنيش النوم كليلنا نصهر  
ما يكفيش كنبد نشعر  
واجب القول فرض الحج مره فلعر  
نشهد بالله والنبي الطاهر  
الزكاة اظهر المال اكثر  
إذا لبات الروح والمولى يسر  
الطيّاره واجدا للى يخطر  
كل آخر نبسوط فيها متبخر  
سهل يا رب انزور الحرمين  
بلغ قصدي يا إلهي يا معين  
اخيار الأفعال من شافو بالعين  
وقواعد لسلام خمسه معدودين  
حافظ عصلاة هي عماد الدين  
والحج أرمضان علمستطيعين  
الرحولو بالحاضر ليس بالدين  
تتعلّى فلجوا بالمسافرين  
اطلب ما تحتاج والنظام الزين





سته سوايع ما إحس المسافر  
فلمطار اتشوف خلق الله مكتر  
إقيدوك اتروح للنبي الطاهر  
تصفا المدينة اتزور لمنور  
الوفد إلى جاك مخلص يتحرر  
روت جنانين بيتو والمنبر  
وتأدب كما ول المزور  
واتسلم على السيد بوبكر  
واتسلم على الخلفا عمر  
واتزور لصحاب واولايه حيدر  
فى البقيع اتزور شهادة بدر  
إعشو وطن الشرف وبلاد الدين  
محطت جدا إجوها طوافين  
سيارات فى الشوارع موجودين  
هانا جينا يا اشفيح المذنبين  
وهل الوصايات مع الوالدين  
والسلام اعليه سيد الثقلين  
إوريك باش تدعى قول آمين  
بكر بالإيمان أول نصر الدين  
مدفونين أمعاه فى الحجر لثنين  
فطيمة بنت النبي والحسنين  
فايت ماذا صار فبدرا حنين

وهكذا يحرص الشاعر على ذكر كل ما يقوم به الحاج إلى أن يعود إلى أرض الوطن، إنها مجموعة حقائق لا جديد فيها، مجرد أمور مألوفة وشائعة لدى عامة الناس، وما صبغ عليها طابع البرود أن الشاعر بدا خلالها ضعيف الانفعال حسير الخيال، اعتمد السرد والتقرير، فليس الغرض من الشعر الفكرة الواضحة والشعور المضبوط، إنه لمن الجميل فى الشعر أن يلبس ثوباً من الإيحاء حتى وإن كان الموضوع مألوفاً. إنه لا ينبغي أن ندع الظواهر الخارجية وفقاً لمفهومها الشائع المقرر، بل ننيط بها مفهوماً جديداً ذاهلاً يتولد من شدة شعورنا به. على الشاعر أن يصف الشعور لا الحقائق. وما زاد من برود هذه الأبيات لغتها القاموسية، فالمعنى القاموسى للكلمة غير قادر وحده على الأداء الشعري للفظة فى القصيدة. على الشاعر أن يفجر الألفاظ ويخرجها من دائرة الاستعمال المعجمى الجاف. فاللغة ليست أبداً قوالب جاهزة للمعاني، بل هى كذلك رموز مشعة توحى بالمعنى ولا تصرح به، وتجسد الإحساس وتصوره ولا تخبر عنه أو تقرره. وعليه نقول إن اللغة فى الشعر ليست مجرد علامات إشارية محدودة الدلالة بقدر ما هى مجموعة من المثيرات الحية تثير فى ذهن المتلقى صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره.

الواقع أن القصائد من هذا النوع كثيرة نكتفى بعرض هذه الأبيات، يقول الشاعر قويدر ابن الحاج عطية:

رانى خايف من سحابه قرييه  
البراق إريش ليله موزيه  
فيض الدردى راه يدى يا ودى  
ويقول أيضاً :

يا ربي ياخالق البيضه فى العش  
ما ندريش روحها أمنين أتخش  
ويا ساترها فى الحماده العريائنه  
بعد المح أتعود وعله طيرانه



ويقول طيباوى المسعود بن عثمان:

نبكى ونبكى الناس إلى حضار      ونبكى ناس المحايين بأمحانى  
رانا بكينا السجره والحجره      حتى بلى راقده فى لسحانى

إن لغة هذه الأبيات لا تختلف عما سبق، وضوح وصراحة، الأمر الذى يدفعنا للقول مع ساسين عساف بأن اللغة الشعرية لا ينبغي أن تستمد من معجم اللغة المعروف، فتكون بذلك صالحة لكل تجربة شعرية وإنما تستمد من معجم الحالات النفسية الذى يتغير بتغير المبدع وكذا التجربة<sup>(٩)</sup>. وينتج عن هذا ابتداع صور فنية تقوم على اختراق كل العلائق المنطقية والقوانين المقيدة للغة، والتي نسميها بالصور غير العقلية. وهذه الصور ناتجة عن تفجير الشاعر للغة النص وخروجه إلى لغة جديدة تخالف لغة التواصل. وفي هذه الحالة يغيب الكلام العام وينفجر الكلام الشعري. ولقد حقق شعراؤنا هذه الفنية فى العديد من قصائدهم، نحاول أن نعرض البعض منها فيما سياتى.

أما الوظيفة الخاصة، فهي التى يتم فيها استخدام اللغة استخداماً فنياً للتعبير عن انفعالات الشاعر ومشاعره وإعادة نقل الواقع برؤية جديدة تدغدغ المشاعر بما توحيه من معان خاصة.

ففى كثير من القصائد نجد شعراءنا الشعبيين يرفضون أشكال التعبير العامة وصيغته المألوفة، فيستخدمون اللغة استخداماً ذاتياً خاصاً مبدعين صوراً غاية فى الروعة والجمال والإثارة، يشحنونها بعواطفهم المتفجرة وينشئون بين مفرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة. ولقد كان هذا بعدما أدركوا أن اللغة القاموسية المعروفة إنما وضعت فى الأساس للتعبير عن مجمل الحقائق والمسائل العقلية، فإذا أرادوا اتخاذها لأداء الانفعالات النفسية أحسوا بأنها دون ما فى ذواتهم من قوة العاطفة وحرارة الشعور، لذلك راحوا يصطنعون لغة أخرى تسمو إلى مستوى ما يحسونه، وتستطيع نقل ما فى أنفسهم من آثار القوة الوجدانية.

من الشعراء الذين حذقوا صناعة الكلمة فى الكثير من القصائد، الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار الذى نأخذ له هذه الأبيات من قصيدته التى يرثى فيها الرئيس الراحل محمد بوضياف، يقول:

الله لالى نايحه تفجى لهموم      واتمجد لفعال تصرخ بحنانا  
تبكى واتبكى القلب المردوم      واتقلو بالعافيه يا با بانا  
ذالموس إلى قاسنا شفرو مسموم      واغرس بين اضلوع للقلب انفانا  
ابكى يا بنتى ابكى ما عنك لوم      نبكى نا وياك والأم امعانا  
أصل الباكي ما اكون إلا معدوم      ولى ما يبكىش عن قلبو رانا  
ابكى عنو يا اسما من غير اغيوم      وابكى عنو يا لأرض العطشانا  
وابكى يا شباب حظك عالمرحوم      واندب حظك صار فى خبر كانا

تبعث هذه الأبيات فى النفس أسمى آيات الحزن والألم، ولقد دل على ذلك اللغة الموظفة، فلقد اعتمد الشاعر سبلاً من الألفاظ الحية، شديدة الثراء، حيث لا يفتأ يشكل منها الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب أبعاد التجربة لقد شحن مفرداته بدلالات

(٩) انظر: ساسين عساف : الصورة الشعرية، ونماذجها فى إبداع أبى نواس، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٧.







شعرية بالغة الثراء والتنوع، ومن أمثلة ذلك: نايحه، تصرخ، بحنانا، الموس، قاسنا، مسموم، أغرس، معدوم، أندب. إن كل لفظة من هاته يمكن أن نقول عنها اللفظة الصورة، ذلك أنها تطبع في مخيلتنا أثراً عميقاً، فكلمة نايحه مثلاً كفيلة بأن تشيع الحزن والألم. فنايحه من النواح، والنواح يعنى البكاء الشديد، وهذه إشارة إلى عظمة وهول المصيبة. ثم لننظر إلى كلمتى تصرخ بحنانا فالصرخ معناه ارتفاع الصوت، وارتفاع الصوت يعنى الخروج عن المعتاد. أما كلمة أحنانا، فمن الحنان، وهذه تعنى اللطافة والليونة، وإذا فالكلمتان متناقضتان، فهما تشيران إلى معنيين مختلفين، فكيف نتصور نحن إذاً أن يكون الصراخ بحنانا. إن من يقرأ هذه العبارة ويتأملها يجد في ذاته نوعاً من التساؤل إذ كيف يكون الصراخ بحنانا ! .

كذلك قوله: وابكى عنو يا سما من غير اغيوم.

بكاء السماء يعنى به الشاعر المطر، لكن اللافت أنه طلب من السماء أن تمطر من غير غيوم، فكيف ذلك ؟ .

إن هذا الربط قد خلق شرخاً وتحطيماً للقوانين الدلالية المألوفة، حيث ربط بين الصراخ والحنان، ثم ربط بين السماء والغيوم فولدت هذه التقنية تعقيداً دلالياً لا نجده في اللغة العادية . وإذا فهناك فرق واضح بين أن نتعامل مع اللغة تعاملًا وجدانياً، وبين أن نتعامل معها تعاملًا تأملياً ذهنياً. إذ لا يستوى مجال التصوير الفنى القائم على شعور النفس بمصابها، وبين التصوير الصناعى المستمد من ثقافة الشاعر الموروثة ذات النمط الرسمى. وكنتيجة لذلك يمكننا القول، إن الشاعر حاول أن يعصر كل إمكانات اللغة وأن يستثمر عطاءها فيجعلها تتجاوز مناطقها التعبيرية من أجل أن تحيط بكل أعماق التجربة الشعرية وأبعادها.

وإذا كان برعاء البنائين قد توصلوا إلى أشكال معمارية مثيرة للدهشة والإعجاب بواسطة ما تجمع لديهم من خبرات فى هندسة المعمار، فإن الشعراء يختارون ألفاظهم، ينسقونها تنسيقاً يكشف عن فكر واسع عميق، ويتقدمون نحو خلق بديل حى لانفعالات متخمرة عن طريق خبرتهم بالألفاظ وأسرارها وقدرتهم على نظمها، ف لغة الشعر ليست مجرد توظيف الكلمة فى نسق من الجمل الصحيحة ولكنها كائن يتلبس التجربة. من هنا نقول بأن ثقة الشاعر الشعبى هى التى جعلته يعبر عن ذاتيته بشكل جديد.

لقد أصبحت لديه القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة التى تصل به فى كثير من الأحيان إلى درجة الشذوذ والخروج عن المألوف « وبطبيعة الحال فإن الشعراء لا يختارون هذا المسعى لتوليد جمل عبثية ولا إحياء لها، ولكنهم يلتزمون مع أنفسهم ومع القارئ الذى يتوجهون إليه بنصوصهم الشعرية بتركيب عالم إيحائى، أى مضمون محدد رغم انفتاح النص الذى يتقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراء»<sup>(١٠)</sup>. وبهذه الرؤية يكون النص الشعري مجالاً رحباً للتعدد الدلالي، وكأن النص يبحث عبر هذا التعدد عن اكتماله اللا محدود ولنا فى أبيات عبد الحفيظ عبد الغفار ما يعكس ذلك، فهو عندما يقول فى البيت الخامس:

(١٠) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٧٢.

ولى ما يبكيش عن قلبو رانا



نحس بأن هناك كلاماً محذوفاً، فكأن شطر البيت يحتاج إلى تكملة عن قلبو رانا، رانا ماذا ؟

لقد أراد من المتلقى أن يكمل هو نفسه المعنى الشعري، وبالتالي يكون قد فتح المجال لكل قارئ بأن يتصور ما يريد وما تقتنع به ذاته.

إنه من الضروري أن يشتمل النص على فراغات تكون لدى المتلقى غموضاً ما، فهذا يضيف أهمية على دور المتلقى في محاولات الكشف والفهم. فيتحقق له الشعور بالمتعة الفنية، أما إذا نظم النص بعلانية شديدة، فإن الأمر سيختلف، يقول أحد المهتمين « والعمل الناجح للأدب - على سبيل المثال - يجب ألا يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه. فلو نظم النص الأدبي عناصره، بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء، إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، أو أن نكون قراء سلبين إن متعة القارئ حين يصبح منتجاً، وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين، أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة» (١١).

(١١) محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٩٦، ص: ٢٤.

كذلك ما يستوقفنا في أبيات الشاعر عبد الحفيظ أن لغته امتازت بألفاظ حية ذات إحياءات صوتية مشبعة التي تترك أثرها في النفس، من ذلك قوله: لالى، نايحة، تفجى، لهموم، لفعال، بحنانا، تبكى المردوم. وغير خاف ما لهذا المد من أثر، فالحرف الممدود يحدث ثقلًا في النفس، وهو ثقل دال على فتور نفس الشاعر وضعفها إزاء ما أصابها من جزع وأسى.

خلاصة القول، إن الشاعر عبد الحفيظ قد حاول خلق جو مأساوي مثير معتمداً في ذلك على لغة ابتعد فيها عن المألوف، وأعتقد أنه قد نجح في تجربته؛ لأن الشاعر إنما يقترب من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ما هو عادي ومبتذل من الصور والأخيلة، وبمقدار نجاحه في تشكيل عالم شعري خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية شريطة ألا يقدم صوراً غير مفهومة حتى لا يتحول هذا العالم الشعري المتفرد إلى جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده في صقيع العزلة الأليمة.

من الشعراء الآخرين، نجد عامر أم هانئ يعزف أنغاماً شعرية غاية في الروعة، يقول في قصيدته التي بعنوان «حياة الشاعر»:

يا سايلنى اعلى حياتى ما تحرص	والشاعر تلقاه وحدانى تالع
انطق فالباكمه ولى تهمس	ودون حياتها فيها جامع
طول احياتى ما انمل ألا نحبس	عاشق فى ذاك الكون عاجبنى رايح
وكشفلى أسرار عنى يتنفس	لكن ذا فضاء غرقنى واسع
سقى عنى ذا ارمل فسط نفمس	تلقانى متفرش رايح ماتع
الجسم ممدود يظهر لك حابس	والعقل تلقاه اتعلا وموادع
سقى عنى ذا اجبل حجر يابس	يعرفنى مرات للقمه طالع





فى وسط الكهوف تلقانى جالس  
 سقى عنى ذا اسهول أما تلبس  
 فرشلى نوار للأرض أمحرقرص  
 تعجبني لمروج بالصابه تنعس  
 سقى عنى ذا الغيب أما تغرس  
 اصنوبر متحوف فالطول أمعرص  
 ونای متوسد ساعه تنعس  
 بنغام الطيور رانى نتونس  
 جاهل ذا الأصوات عنها نجوسس  
 سقى عنى واد حجر مسلس  
 وتخرخر لمياه فاجريه تفرص  
 لعنصر فى شقها رانى نجلس  
 ماه أنبع كى الثلج لى ضررس  
 وسقانى ماه البارد ما يحبس  
 كلمنى بصوت فى وذنى يهمس  
 يا عنصر وعلاش فى قلبى تقررص  
 زاد تحفه ذا انخيل المقرنص  
 سقى عنى ذا شطوط فيها نجلس  
 اتشوف السماء فى وسط غاطس  
 انمرحب بالموج كى جاى إداوس  
 الماء يرعد بيه زهوانى یرقص  
 يعجبني عوام دارق وغوص  
 الشاعر تلقاه فى بحر دايس  
 أسقى عنى لیل مظلّم أدامس  
 القلم بكای فى الورق یدرس  
 سقى عنى نجم فاللیل امعرس  
 بالقمر مغروم عمرى ما ننعس  
 سقى عنى اكتاب ربی یا فارس  
 كتب التاريخ والسيره ندرس

انفكر فى ذا الكون أصنع الصانع  
 ذا فصل الربيع يسحرني رايح  
 ودالى عقلی ابلون كى ساطع  
 محلا بن نعمان فيها كى فازع  
 ذا شجر العرعار والصرول طالع  
 يتمايل للريح تلقاه أمطاوع  
 رقدنى صوت أشجر ونا سامع  
 كى غرد لمام صوت يتقاطع  
 وعلى كشف أسرارهم رانى طامع  
 شلالات أمصاوبه ماها فارع  
 حوت يلعب بيه فالقلته شابع  
 نتأمل فى ربنا ماذا بادع  
 خارج بين أشجار أبلون لامع  
 وسقيت أبيات من شعر الواقع  
 قالى نا طيبب أمأى ضايح  
 هانى أناليك أشعري ضايح  
 رمز الصحره زيد شباع أجايح  
 بحر أميل فيه لكان انطالع  
 يظهر مقرونين فالبعد الواسع  
 وذا راجع تصيبني فيه أنوادع  
 زاد إبقص بيه للشمس طايح  
 واخر بشكات ابحت والع  
 ولى جاهل راه مبهور أخالع  
 نبات انصفى أنشوف لكلام النافع  
 ننسج فى لبيات ونزيد انراجع  
 زاهى فى سماه أعريض أشاسع  
 هو هارب لاحق فيه أنتابع  
 من آى القرآن تلقانى خاشع  
 كشتلى لى عندنا منسى ضايح





تعكس القصيدة كما هو ظاهر نظرة الشاعر إلى الحياة بصفة عامة، فلقد أراد أن يصور حياته وأن يسجل كل ما يتراءى أمامه وما يحسه ويشعر به، وأعتقد أنه قد وفق إلى حد كبير في اختيار صوره بما قدم من مشاهد مثيرة تنقل المتلقي إلى ما وراء المادى، فهو لم يقف أمام الأشياء وينسخها نسخاً بل نفذ إلى روحها وغازلها، فالصورة الفنية لدى الشاعر الحديث لا تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها بل تتعداها، فتوفى بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة في ذاته. ومن هنا، فإن « القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية، وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت » (١٢).

(١٢) رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربى الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٥، ص: ٣٩١.

لقد تلبس أم هانى الموضوع حتى أصبح الشاعر والنص في ذات الوقت، لذلك بدت معانى شعره غير منفصلة عن التجربة، إنها جزء من حالاته النفسية. ومما زاد الصورة إثارة وعمقاً وجمالاً حسن توظيف اللغة، من حيث قوة دلالتها وجمال موسيقاها، فأحدث هذا التناسق بين حركاتها وحركة العواطف المتأججة بداخله ضرباً من الاتفاق والانسجام. لقد اعتمد الشاعر سيلاً من الألفاظ التي جسدت ما تولد في وجدانه من صور وخيالات وأحاسيس في لحظة الإبداع. ومن هنا نفهم كيف تنفذ الصورة إلى النفوس ويدرك المعنى الشعري إدراكاً حسيّاً في لغته التصويرية التي تجسد فيها، لقد اختار ألفاظه بعناية شديدة ومن ذلك قوله: ما تحرص، تالغ، انطق، يتنفس، نغمس، موادع، تلبس، تنعس فارع، امعرص، نجوس، ضرر، تقرص، مقرونين، إداوس، يرعد، بكاي، يدرسن ننسج، امعرس. فلو عدنا إلى هذه الألفاظ لأدركنا أن الشاعر قد اختارها اختياراً بحيث الواحدة منها تجسد أحوال الذات تجسداً دقيقاً. فمثلاً لو قال ما تهتم بدلاً ما تحرص. وقال سائر بدلاً من تالغ، وقال يقول أو يخبر بدلاً من يتنفس وهكذا. لكان الكلام عادياً لأن ورود الكلمات (تهتم، سائر، يخبر) عادى ومألوف لا يثير أى اهتمام، لكننا عندما نقرأ أو نسمع: تحرص، تالغ، يتنفس، نجد أنفسنا نتساءل عما أراده الشاعر، إننا نتوقف برهة من الزمن نحاول إدراك المعنى المراد، إن ورود هذه الكلمات ليس عادياً. وهكذا الحال مع بقية الألفاظ التي تشكل الواحدة منها فضاءً واسعاً من الشعرية. فكلمة تلبس أو تتنفس مثلاً نجدهما في المعجم لغتي تعبير، لكنهما في القصيدة لغتا خلق، ودون شك أن هناك فارقاً بين اللغتين في كون لغة التعبير تنبع من موضوعية المعنى المثالي، أما ذاتية التجربة، فهي تحمّل الكلمة بعداً نفسياً هائلاً متنوع الدلالات، ثرى العطاء. من أجل هذا يظل الشاعر المبدع في عراك مع اللغة، لكي تكون ذات سحر ينفذ إلى كل شيء، فأنت تجد نفسك مذهولاً أمام استعمال الشاعر لكلمتي تلبس وتنعس، إذ كيف تلبس السهول وتنعس الصابة. فنحن لم نتعود من الشعراء الشعبيين أن يعطوا هذا العمق والبعد لكلماتهم. كما لم نتعود منهم قول :

ماه إنبع كى الثلج لى ضرر

مراد الشاعر أن يقول بأن الماء بارد جداً، لكن برود هذا الوصف حملة على الإيحاء به دون التصريح.

هكذا تظل اللغة الشعرية لغة اختراق لا لغة اتساق، بمعنى أنها تعادى المألوف وتنبثق من المخالفة؛ لأنها تأخذ شكل الموهبة التي تستخدمها. إن التراث اللغوي أشبه ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل، تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية أو حتى غير المعجمية - الدارجة - في بعض الأحيان وعن طريق تفجيرها تشكل هيئات جديدة لم





يألفها المتلقى، وهذه الأشكال هي بعينها التي تفجر النص تفجيراً. وإذا أراد الشاعر أو الشعراء أشكالاً أخرى، ذهبوا إلى بعثرة الكلمات ثم لملمتها في أشكال أخرى تخلقها النفس ويمليها الموضوع.

إنه يتعين على الشاعر أن يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر في إمكانية لايحاء علاقات جديدة بين الكلمات. إنه إمعان الفكر في استغلال اللغة للشعر دون أن يفقده . . ما وغنائيتها. على الشاعر ألا يبقى أسير ما هو مألوف، ويقف عند المتعارف، بل يوجد نفسه تعابير وصور تكون غير موجودة البتة. وما ذلك إلا ليستخرج لنفسه أنماطاً تصويرية تصل بها إلى ما يريد من معان. وفي قصيدة أم هانئ نجد أكثر من مثال على ذلك، فهو عندما يقول في البيت الرابع:

**وكشفلى أسرار عنى يتنفس**

ويقول في البيت السادس:

**العقل تلقاه اتعلا وموادع**

ويقول في البيت الثالث والعشرين:

**يا عنصر وعلاش فى قلبى تقرص**

ويقول في البيت الثامن والعشرين:

**الماء يرعد بيه زهوان يرقص**

ويقول في البيت الثالث والثلاثين:

**سقسى عنى نجم فالليل امعرس**

يكون قد خرج عن المألوف، فالكون يتنفس، والعقل اتعلا وموادع، والعنصر يقرص، الماء يرعد ويرقص، النجم أمعرس. إننا لا نجد هذا التصوير في لغة العامة، بل عند الكثير من الشعراء.

لقد تقدمت طائفة من الشعراء الشعبيين خطوات في مجال اللغة، لتتسع بذلك رقعة الأرض التي تنتشر فوقها معانيهم، تاركين كل الدلالات المحدودة خلفهم، وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي، فهو الذى لا يكتفى بما هو مألوف، وإنما يتميز بطاقة الخلق، فالمألوف يعنى التكرار، أما الخلق فيعنى التجاوز والاختراق.

وعندما يقول أم هانئ في البيت الثانى:

**إنطق فالباكمه ولى تهمس**

يكون قد إلتفت إلى تقنية شعرية ذات أثر عميق، إنها إشارة إلى خلع الحياة على المحسوسات الجامدة والمخلوقات الصامتة، فيخلع عليها صفات الإنسان. إنه التشخيص الذى يجعل الأبكمتكلم والجامد حى يتحرك. فالشاعر يفيض على الأشياء بذاته حتى تطالعنا بأحداق وملامح إنسانية تضحك وتبكي بل تتكلم تماماً كما هو الأمر في البيت الثانى والعشرين حين جعل الشاعر عنصر الماء يتكلم ويخاطبه، يقول:

**كلمنى بصوت فى وذننى يهمس      قالى نا طيبب أمای ضايح**



ويقول كذلك في البيت الثاني والثلاثين:

### القلم بكأى فى ورقى يدرس

إن اللغة عند أم هانى إكتشاف فنى رائع، يتسع للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فالكلمة عنده ذات قيمة إيحائية خاصة يوظفها خدمة لغرض تتحكم فيه الذات التى تعانى. إننا نحس بحق بأن كلماته أشياء وليست وسيلة للتعبير عن أشياء، فهو لم يستخدمها ولكنه يخدمها، وبذلك تنمو نمواً خلال تجربته فتتحول من مجرد كلمات وحشية - حتى وإن كانت تحمل دلالة ذاتية - إلى كلمة مستأنسة موحية مشعة بما أكسبها من ظلال نفسه. ولنا أن نتأمل قوله فى البيت الواحد والعشرين:

### وسقانى ماه البارد ما يحبس وسقيت أبيات من شعر الواقع

لنكتشف صورة رقيقة رائعة فيها حنان ودفع، والسر فى ذلك كلمة سقى، إنها كلمة عادية تؤدي المعنى بشكل مباشر، لكن الشاعر وظيفها توظيفاً خاصاً وخدمها عندما سقى العنصر أبياتاً من شعره. هكذا فالكلمة « فى اللغة الشعرية تكتسب معنى جديداً، إنها عبوة ناسفة تتفجر معنى وظلاً وصورة، تفرغ من شحناتها الموروثة الجامدة، إنها طاقة ديناميكية من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادى المألوف لتسبق الزمن المباشر بكتافتها الرؤيوية وأبعادها الجديدة، (١٣).

(١٣) ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص: ١٥.

هذه هى اللغة التى يستخدمها الفن، أو التى تجعل الأدب فناً. أما اللغة العامة، فإنها لا ترتفع بالأعمال التى تعبر عنها إلى مصاف الأدب الفنى، وعليه فإنها تكون عاجزة عن أداء مهمة الفن فى الحياة إنها ذات دلالات محدودة لا تخرج عن مناطقها التعبيرية. وإذا فالفرق واضح بين اللغتين العامة والخاصة. وإذا كانت اللغة العامة بهذه البساطة والبرود، فهى تبقى أهم من لغة نالئة ونعنى بها اللغة المبهمة، والتى ستكون محور حديثنا فى العنصر الآتى.

### الغموض:

إذا كان شعراء اللغة العامة قد قدموا المعنى المباشر فى اللفظة، مما جعل قصائدهم تفقد قدرتها على الإيحاء والتمدد فى وجدان المتلقى، لأن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والانفعال بها، فإن هناك طائفة من الشعراء ذهبت إلى أكثر من ذلك. بحيث أفرطوا فى طلب الشعر إفراطاً مخرلاً، وخرجوا عن الإطار الفنى الحقيقى للشعر، فألغيت بذلك مسافة التفاعل بين النص والواقع، بين الشاعر والمتلقى، فصارت النصوص لا تفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال فى ذاتها ولنا فيما خلف شعراؤنا أكثر من مثال على ذلك، يقول الشاعر محادى أمحمد بن الجنيدى راثياً زوجته وطفليه:

المسعود إلى ما يحوس يا لحباب	سعاش أو خطره إيداتو مولاها
جيت انحوس فى مراكز بوقرنين	قير الجره والميراقد نلقاها
أشظفنى هذا النجع بأجحاف أو قبل	وخلينا نعجه وخرفان أمعاها
مثلك يحضر فى الحكومه يا خلقه	وجاء متبدل من أبلاد أو خلاها
ينعل جدو وقا يشابه فى ولفى	وأم أولادى قاع لامن يصفاهها





إذا كان المعنى واضحاً في الأبيات الثلاثة الأولى - حتى وإن قبلنا تشبيه الشاعر زوجته وطفليه بنعجة وخروفين - فإن البيتين الأخيرين لا يؤديان معنى مفهوماً، فما دخل الحكومة في الرثاء؟ وما أهمية حضور زوجته - إن كان يقصدها - في الحكومة؟ ومن الذى جاء متبدلاً من بلاده وتركها، ثم ترك من؟ وبعد ذلك يقول ينعل جدو وقا يشابه فى ولفى، فمن الذى يشبه ولفه؟. أسئلة كثيرة تطرح لأن المعنى مبهم، والإيهام « لا يمثل أى صفة فنية على الإطلاق، ومن السهل أن نعهده صفة سلبية فى الشعر، أى شيئاً معيباً » (١٤).

(١٤) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص: ١٩٠.

كثيراً ما يكون الغموض عبثاً فى الكلام وفضولاً فى القول، فتكون النتيجة أن تقوى غربة المتلقى عن النص، فيؤول النص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبى جمالى.

إن مثل هذه النصوص لا تحقق ذاتية المتلقى، فهى لا تستدعى خبراته ومهارته، وبالتالي فهى لا تنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة.

ونلفت الانتباه إلى أن المقصود بالغموض هنا ذلك النوع الذى يؤلّد الاستغلاق الذى يستحيل معه استيعاب التجربة الفنية.

أما النوع الثانى الذى يمنح النص طاقات دلالية واسعة ويفتحه على احتمالات عدة للقراءة والتأويل، فينبغى أن يعمل الشعراء على توفيره فى نصوصهم، فهو مطلب أساس وضرورة فنية ملحة. فهذا الغموض يعطى الحيوية للنص الشعرى ويجعله قابلاً لتعدد القراءات قابلية تدل على شعريته، وفى ذات الوقت تكشف على خصوصية الغموض الذى داخله، عندها يتحول الغموض من عنصر هدم واستغلاق إلى عنصر بناء وإحياء، فيجعل من النص علامة من علامات سمو الكلام . هذا هو الغموض الواجب توفيره فى الشعر.

يقول الشاعر بشير مفتاح:

إيدى فى الخدمة وعينى بين اثنين أهلى فى لبلاد وأهنا حراسى  
وذهنى شارد راح يبحث عليقين واليقين أنا شريت فى كاسى  
ظنيت الصواب فى ذلك اللعين أنقيت شيطان كيفاش نواسى  
بدايات شوق ونهاية أنين مرض ما عند دواه الفرماسى  
أنا من الغربيه صبحت عبيدين عبد نفسى وعبد جسم بلا راسى  
مانى بالأولاد خليتهم ضايعين مانى بالوالدين مانى باحساسى

الناظر فى الأبيات يجدها مزدحمة بالاحتمالات غنية بالدلالات تومىء ولا تبين ولكنها فى النهاية تهدى إلى اليقين. الصورة هنا تنحو منحى يميل إلى الغموض، ويتمثل ذلك فى قول الشاعر فى البيت الأول:

إيدى فى الخدمة وعينى بين اثنين أهلى فى لبلاد وأهنا حراسى

القراءة الاولى تبعث فى نفوسنا نوعاً من التساؤل والدهشة، إذ كيف تكون عينه بين اثنين، لكن بعد التأمل ندرك أن المقصود بعينه فكره، وعندها تتضح الفكرة، ففكره أو باله مشغول وموزع بين أهله وبين رؤسائه فى العمل.



كذلك قوله بعد ذلك فى البيت الثانى :

واليقين أنا شربت فى كاسى

فهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر لاستجلاء المعنى، إذ كيف يشرب الشاعر اليقين فى كأسه؟! .

الصورة الثالثة التى تحقق الغموض نجدها فى البيت الخامس عندما يقول :

أنا من الغربه صبحت عبيدين عبد نفسى وعبد جسم بلا راسى

دون شك أن قوله: عبد نفسى يقصد به أن التفكير قد ملكه واستولى عليه فأصبح حبيس هذا التفكير لكن ماذا يقصد بقوله عبد جسم بلا راسى؟ إن هذه الصورة تجعلنا نتوقف عند أبيات بشير مفتاح وتدفعنا للقراءة مرات لاستجلاء الغوامض وكشف المساتير، إنه يمنحنا الفرصة لممارسة خيالنا وتحقيق ما نريد من متعة جمالية. إذاً، فلقد لعب الغموض نوعاً من الغواية الشعرية التى لجأ إليه الشاعر؛ لكى لا يكشف عن اقنعه ولكى يحتفظ بلذة سره الفنى فى ذات الوقت. لقد استطاع مفتاح أن يستعمل الغموض على أنه حامل لقيم فنية وفكرية لا يقوى عليها التعبير المباشر.

ونشير إلى أن هذه التقنية - الغموض - لا تنأتى للشاعر عفو الخاطر، فهي تحتاج إلى معاناة كبيرة وجهد فى الاطلاع، وخبرة فى التعامل مع اللغة، فالشاعر مبدع وفى ذات الوقت قارئ ممتاز خبر اللغة وعرف كيفية تشكيلها بما يمنحه القدرة على منح مفرداته حياة جديدة.

هكذا، فلقد رأينا كيف نجح الشاعر الشعبى فى أحيان كثيرة فى استخدام لغة موحية بعيدة عن التقريرية والمباشرة والابهام فى آن واحد. وهى اللغة التى قادته إلى إنجاز صور شعرية خاصة خصوصية الرؤية والتفكير لديه. لقد اهتم الشاعر الشعبى اهتماماً بالغاً باللغة سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فذهب فى كثير من المرات إلى شحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية باللغة الثراء.

وفى آخر حديثنا عن اللغة، نقول بأن لدراستها أهمية كبيرة فهي تساعد على فهم الصورة الفنية وهى وسيلة الشاعر فى تشكيل هذه الصورة ومن خلالها نكتشف خصال الشاعر النفسية والاجتماعية يقول بودلير: « ينبغى علينا لكى ننفذ إلى روح الأديب أن نفتش عن الكلمات التى يكثر من استخدامها فى أعماله، إن الكلمة تكشف عن الفكرة التى تتسلط عليه» (١٥).

(١٥) عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٧٥.

هذه إذاً طبيعة اللغة التى ميزت الشاعر الشعبى، فلقد كانت بحق الوعاء الحافظ للفكرة التى قدمها لنا .. والترجمان الصادق الدقيق لعواطفه ومشاعره، والمصور الحقيقى لخياله (١٦).

(١٦) العربى دحو: بعض النماذج الوطنية فى الشعر الشعبى الأوراسى خلال الثورة التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦، ص: ١٤.



# الشعر الشعبي الجزائري :

## البداية ومراحل من المسيرة

أحمد قنشوبة(\*)

(\*) أستاذ مساعد - جامعة زيان عاشور - الجلفة  
- الجزائر.

من الحقائق المتفق عليها عند الدارسين للأدب أن الشعر الفصيح عند كل الأمم تقريباً، يوازيه شعر شفوي شعبي، يستمد لغته من الدارجة الغالبة على عامة الشعب، ومضامينه من أفكارهم ومعتقداتهم وهمومهم وأفراحهم، وهكذا عرف الشعر العربي الفصيح - قديماً - شعراً شعبياً موازياً، منه الكان وكان والقوما والمواليا والدوبيت والزجل ... إلخ.

وإذا كانت ظروف وأوليات هذه الأنواع الشعرية في المشرق والأندلس واضحة، فإن الباحث عن أوليات الشعر الشعبي في أقطار المغرب عموماً، وفي الجزائر بشكل خاص، لا يعثر على شعر من هذا النوع قبل مجيء الهلالين، على الرغم من وجود قصص شعبي وأنماط من الفنون الشعبية [الأمازيغية] (١).

من ثم، يصل الباحث إلى حقيقة مفادها أن الهلالين هم الأوائل الذين نشروا قصائد عربية خالطها بعض اللحن في ربوع المناطق الجزائرية التي استوطنوها في القرن الخامس الهجري، وهم الذين أسهموا بدون شك بقدر وافر في إتمام مسيرة تعريب أقطار المغرب باختلاطهم بسكان المناطق القريبة والنائية، وساعد على ذلك الانتشار السريع والتنقل المكثف للعرب الهلالية في عهد الدولة الموحدية (٢).

والى جانب ذلك، نقلت القبائل الهلالية مظاهر حياتها الثقافية بما في ذلك أدبهم الشعبي الشعري والقصصي (الذي كان بدوره شعرياً قبل أن يتحول إلى السيرة الهلالية النثرية المعروفة) (٣)، بل إن دارجتهم نفسها أثرت في الدارجة [الأمازيغية]: «حتى قيل إن اللغة الدارجة المغربية تعتبر أفصح اللهجات العربية» (٤).

وفي مقدمة ابن خلدون كلام في هذا الشأن، فهو يذكر أن هذا النوع الشعري انتشر عند المشاركة أولاً، ثم عند المغاربة بعد مجيء الهلالين إليهم، إذ قال: «فأهل أمصار

(١) ينظر: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، التلي بن الشيخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص ٢٣.

(٢) القصة الشعبية ذات الأصل العربي، روزلين ليلي قريش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٠، ص ٦٧.

(٣) ينظر: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، عبد الحميد يونس، دار المعرفة القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨، ص ١٤١.

(٤) موسوعة تاريخ المغرب العربي، عبد الفتاح مقلد الغنيسي، مكتبة مديولي، القاهرة، ط ١، ١٤١٤/١٩٩٤، ج ٣ و ٤ ص ٢١٠.



(٥) المقدمة، ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط ٧، ١٩٨٩، ص ٥٨٢.

وَأَيُّ جَمَلٍ ضَاعَ لِي فِي ابْنِ هَاشِمٍ

أنا كنت وياه فى زهو بيتنا

وعدت وكأني شارب من مدامه

أو مثل شمطا مضيون كبدها

أمرت قومي بالرحيب وبكروا

(٦) المصدر نفسه، ص ٥٨٢.

(٧) المصدر نفسه، ص ٥٨٣.

(٨) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٥٨٣.

(٩) شاعر شعبي و فقيه متصوف عاش في القرن التاسع للهجرة وكان ميلاده في أواخر القرن الثامن الهجري، وعمر طويلا ( ١٢٥ سنة تقريبا )، وفي عهده دخل الأتراك إلى الجزائر وطهروها من الاستعمار الإسباني، ويقال أن نسبه شريف ينتهي إلى السيدة فاطمة والسيد علي.

يُنظر: مقدمة ديوان سيدي الأخضر  
بن خلوف ( شاعر الدين والوطن ) ،  
جمعه وقدمه: محمد بن الحاج الغوثي  
بخوشة ( ابن خلدون للنشر والتوزيع ،  
تلمسان، ٢٠٠١ ) ، ص ٢٣ / ٢٥ .

০৮



مازغران سنة ١٥١٨ بين الإسبان بقيادة شنظاظوش والجيش الجزائري التركي بقيادة حسن باشا - نجل خير الدين - . وقد أبلى الشاعر فيها بلاءً حسناً، كما سجلها في قصيدة كاملة هي: «قصة مازغران»، يقول في بعض أبياتها (١٠):

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٨٢

يا فارس من ثم جيت اليوم

غزوة «مزغران» معلومة (١١)

يا عجلانا ريّض الملجوم

رايت جناب الشلو موشومة (١٢)

يا سايلىنى عن طراد اليوم

قصة مزغران معلومة (١٣)

\*\*\*

يا سايلىنى كيف ذى القصّة

بين النصرانى وخير الدين (١٤)

اجتمعوا فى برهم الأقصى

بجيش قوى جاوا متهدين (١٥)

ترى سنقون الروم محترسة

صبحوا فى المنا أعداى الدين (١٦)

وفى آخر القصيدة، يسجل انتصار الأمير حسن بن خير الدين فى الواقعة ويثنى عليه، إذ أنه أرجع للبهجة (وهو اسم للعاصمة الجزائرية) بهجتها، وفاز بغنائم الحرب. يقول الشاعر (١٧):

الأمير حسن يوم مزغران

اخلف الثار من العدو تحقيق

رجع للبهجة عاصمة البلدان

بغنائم شتى ونصر لبيق

أدعوه يا ناس بالغفران

يجعل له ربي مسلك وطريق

كما سجل شاعر آخر هو «ولد عمر» حدثاً خطيراً عاشته الجزائر فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى حين قصفت الدانمارك الجزائر بالقنابل سنة ١٧٧٠، فقال الشاعر فى ذلك (١٨):

بسم الله نبدا على وفا

ذا القصّة تعيانا

(١١) مزغران: هي قرية غرب مستغانم فى غرب الجزائر كانت تابعة لعمالة وهران. وقعت معركة مزغران فى عهد حسن باشا المتولى على الجزائر بأمر من سلطان اسطنبول (١٥٥٧-١٥٦٧). وفى سنة ١٥٦٨ أراد الإسبان الاستيلاء على نواحي وهران ومستغانم، فردهم خائبين حسن باشا ومن معه من قبائل العرب والبربر، وعلى رأس جيوش إسبانيا لوكننت دالكوديت Le conte alcaudete.

(١٢) الملجوم: الفرس. الشلو: ما يضع فيه الفارس زاده. موشومة: بها علامة لشدة السير فى ساحة القتال.

(١٣) يا سايلىنى: يا سائلى.

(١٤) النصرانى: الكونت دالكويت قائد الحملة. خير الدين: قائد الجيش الجزائرى.

(١٥) برهم: بلاد الإسبان. متهدين: أى معوليين مصممين على استعمار الجزائر.

(١٦) المنا: الميناء.

(١٧) ديوان سيدى الاخضر بن خلوف، ص ١٧٨.

(١٨) المقاومة الجزائرية فى الشعر الملحون، جلول يلس وامقران حفاوى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٧٥، ص ٢٩.



قصة ذا «البونبة» المتلفه

كيف جابوها اعدانا (١٩)

(١٩) البونبة: القنبلة، وهي كلمة أجنبية la  
. bombe

واضحاً وعلى البعد واقفا

ما قرب لحبنا

يا ربى يا عالم بالخفا

أهزم جيش اعدانا

يا ربى يا عالم بالخفا

إلى أن يقول:

استمع يا قوم ما طرا

فى هذه القصة نعيده

قصة ذا الكفار ظاهرة

«الدنمارك» اخزيو جده

الكفار ابليس غرهم

ظنوا فى البهجة مشوشة

ثم يذكر تاريخ الواقعة بالتقويم الهجرى، حرصاً على التوثيق التاريخى كعادة أغلب الشعراء الشعبيين، حين يسجلون أحداثاً تاريخية، فيقول:

تمت هذه القصة الموافقة

فى شهر «الميلود» عن يقين

بعد المائة والألف لاحقة

فى الرابع من ثمانين

تاريخ البونبة المحترقة

سقط ظاهراً يا سامعين

«ولد عمر» يبغى كيما شفى

تدعوله بدعاً ظاهرين

وكذا حين احتلت مدينة الجزائر كان الشعر الشعبى حاضراً يسجل للتاريخ الكارثة التى حلت بالأمة بحزن وأسف، فهذا الشاعر عبد القادر أحد شعراء العاصمة وأعيانها يقول فى ذلك شعراً، يذكرنا برثاء المدن والممالك عند شعراء الأندلس، يقول الشاعر (٢٠):

الأيام يا إخوانى تبدل ساعتها

والدهر ينقلب ويولى فى الحين



(٢٠) مجلة آمال، عدد خاص بالشعر الملحن، إصدار: وزارة الأخبار، الجزائر، عدد ٤، نوفمبر/ ديسمبر ص ٧٣.



بعد إن كان سنجاق البهجة ووجاقها  
 الأجناس تخافها في البر وبحرين (٢١)  
 سنين راد ربي ووفى ميجالها  
 وإعطاوها أمل الله الصالحين  
 الفرنسيين حرك لها وخذاها  
 لا هي ميات مركب لا هي ميتين  
 بسفائنه يفرص الحرب قبالتها  
 كى جاو فى البحر بجنود قوين  
 غاب الحساب وادرك واتلف حسابها  
 الروم جاوا للبهجة مشتهدين  
 رانى على الجزائر يا ناس حزين



(٢٢) مجلة آمال، مصدر سابق، ص ٧٣.

وقد تلقف الرواة الشعبيون هذه القصيدة وأنشدها المأحون فى الأسواق والمناسبات الأخرى، وأخذوا يحركون نفوس المستمعين من خلالها، لاسيما بالتركيز على بعض مقاطعها، مثل قول الشاعر:

### موت الجهاد خير من حيين

بل اعترف بعض الأوروبيين أن القصيدة ساهمت فعلاً فى إضرام نار الثورات، كثورة بن زعمون سنة ١٨٣٠، وثورة مليانة سنة ١٨٥١ (٢٢).

كما كانت للقصيدة فائدة تاريخية إخبارية، فقد نقلت كيفية تعامل الناس مع الاحتلال، وحالتهم النفسية، وإصرار العدو على قهرهم، وأبدعت فى المقارنة بين حال الجزائر فى عهد الأتراك، حين قال الشاعر (ذاكراً الاسم القديم للجزائر «مزغنة»).

### «مزغنة» سلطنة المدن الجملة

الأجناس تخافها فى البر وبحرين

وبين الجزائر المحتلة:

### زال الكلام عنها يا مسلمين

وذكرت القصيدة موقف اليهود من الاحتلال، وهم الذين عاشوا تحت أكناف الجزائر أمنين، فقد كانت نساؤهم تزغردن فرحاً بالاحتلال، كما يقول الشاعر:

حتى اليهود فرحوا لينا

ونساهم الكلاب تزغرت

كما كان الشاعر الشعبى الجزائرى ناطقاً باسم مقاومة الأمير عبد القادر، فحين بويع هذا الأول من طرف القبائل أميراً للمقاومة، أفرد الشاعر ابن عبد الله قصيدة لهذه المناسبة قائلا (٢٣):

(٢٣) المقاومة الجزائرية فى الشعر الملحون، ص ٢٩.



حين كبر محي الدين شيخ الأعراب

اعطاوه السر وطابعه مزمز

نصروه الأعراب وباعوه الأنجاب

قضايا ومفاتي، شيوخها وعالم

وهكذا، يلاحظ المتأمل في هذه النصوص المذكورة آنفاً، ونصوص أخرى لم نوردها، إن الشاعر الشعبي أدى في كثير من مراحل التاريخ الجزائري دوراً وظيفياً هو دور المؤرخ والموثق للأحداث التاريخية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادي، بل إلى تاريخ استقلال الجزائر، فهو يذكر في نصه الشعبي الأحداث والتواريخ والأشخاص والملابس المتعلقة بالحدث، وكذا السياق الاجتماعي والنفسي الذي رافق الحدث، «فلم يجد الشعب متنفساً لمكوناته إلا في القصيدة الشعبية تسير بها الركبان وتتجمع حول راويها الحلقات يتغنى بها المداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة، ليصنعها ضماداً على شفاف كل قلب مكلم» (٢٤).

ونحس من خلال النصوص أن الشاعر لم يكن مؤرخاً فحسب، بل كان داعية للجهاد والكفاح، محاولاً إعطاء صبغة دينية حضارية لصراع الجزائريين مع قوى الاستعمار عن طريق التركيز على معان وأفاهم بعينها مثل: الكفار - المسلمين - المؤمنين - الهلال - الصليب، من أجل تذكير المسلمين بواجبهم الديني في الدفاع عن حياض دينهم ووطنهم، ولعل الشاعر كان يدرك دور الوازع الديني في تحريك الهمم وبعث الحماس.

لقد شكل الشعر الشعبي - برفقة بعض أشكال الأدب الشعبي الأخرى مثل القصة الشعبية - وسيلة لترجمة مواقف الشعب وأحاسيسه ونظراته تجاه ما يحيط به من أحداث، بالإضافة إلى دوره في مساعدة الناس على إدراك العالم المحيط بهم وإعطائهم بعض أوليات الثقافة والمعرفة، لاسيما في فترة الاستعمار الفرنسي الذي سيطر على الجزائر قرناً وثلاثين سنة، ضعفت فيها العربية ضعفاً شديداً، وعمل المستعمر بخبث على القضاء على كل المؤسسات التي يمكن أن تؤدي دوراً ثقافياً أو حضارياً، وكادت العربية والثقافة الإسلامية أن تجلى نهائياً، لولا دور بعض الزوايا الدينية وجمعية العلماء المسلمين

في هذا الجو المظلم برز دور الأدب الشعبي، وخاصة منه الشعر حيث كان يتأثر بالشعر ويطرب له أكثر من باقي الفنون - فشكل هذا الشعر بالنسبة إلى الجزائري وسيلة للثقافة وطريقة لإدراك الأشياء والعالم المحيط، ومتنفساً من الاحتقان والمعاناة التي سببها الاستعمار الفرنسي، كما أدى دوراً خطيراً في الحفاظ على قيم الهوية الوطنية ودعم القيم الإسلامية، والدعوة إلى الكفاح ضد المستعمر.

ولعله يحسن الاستفادة من رأي الدكتور عبد الحميد بورايو الذي يورد بعض الأدوار التي أداها النص الشعبي عموماً في هذا المجال، إذ يعدد بعضها فيما يلي (٢٥):

أولاً: تسجيل الأحداث التاريخية التي كان لها دور في تحديد القضية الوطنية.

ثانياً: تصوير الواقع المزري والاحتجاج عليه، والكشف عن سلبياته، وفصح أوجه النقص في الجماعة مثل: الاستكانة للمحتل والتخاذل عن مقاومته والخيانة.



(٢٤) شعر المقاومة الجزائري، صالح خرفي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (ت)، ص ٧٩.

(٢٥) البطل الملمحي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٨، ص ٢٢.





ثالثاً: التحريض على مقاومة الغزو، والصمود في وجه التحديات الاستعمارية.

رابعاً: تأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وهكذا، فحيث تكون هموم الجماعة وآلامها أو آمالها يكون الشعر الشعبي حاضراً. يسجلها ويعطى رأيه، ويدلى بدلوه فيها.

وحين اندلعت ثورة التحرير المباركة في غرة نوفمبر سنة أربع وخمسين وتسعمائة وألف، كان الشاعر الشعبي الجزائري جندياً من جنودها، يسجل مآثرها ويدعو إلى مآزرتها، وينقل أحداثها من منطقة إلى أخرى راوياً شعره في الأسواق والأفراح والمقاهي والبيوت، متخيراً الصور الجميلة والرموز المعبرة لمجاهدي الثورة، ناعثاً الذين خانوها بأبشع الصفات، مؤدياً بذلك دورى الإعلام والدعاية للثورة، على الرغم من أن أشعاره ليست بالضرورة «نابعة من فلسفة سياسية»، وإنما ارتدت ملامح السياسة، وأشارت إلى القضايا بالفن الشعبي المعبأ بالسذاجة الحلوة وعفوية خاطر السريع، وانطوت على إرادة في التغيير إلى الأفضل...» (٢٦).

(٢٦) فنون الأدب الشعبي، عبد الله البردوني، دار الحداثة، بيروت، ط ٢  
١٩٨٨/، ص ٢٣٣.

(٢٧) شاعرة من منطقة الوادي بشرق الصحراء الجزائرية. ولدت سنة ١٩٢٥ وتوفيت في ١٩٨٥.

(٢٨) ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة)، تقديم وتبويب: أحمد حمدي، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ١٩٩٤، ص ٤٢.

فهذه قصيدة للشاعرة فاطمة منصوري (٢٧) من منطقة الوادي في شرق الصحراء الجزائرية، قالتها في بداية سنة ١٩٥٦، حين أرسل لها مجاهد يسمى «مبروك» رسالة، يخبرها فيها بأنه مازال على قيد الحياة بعدما ظن الناس أنه قتل من طرف فرنسا، فأذاعت هذه البشري بشعرها قائلة (٢٨):

جواب البعايد من «مبروك» وصلنا

وأطلق سراحه يا إلهي ليننا

عليك السلام وإن شاء الله تجملنا

حتى إن هذه الشاعرة قد ألقى القبض عليها، حينما مثل شعرها خطراً على المستعمر، وطلب إليها القائد العسكري أن تكف عن قول الشعر ليطلق سراحها، لكنها أبت وردت عليه بالقول: (٢٩)

(٢٩) ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة)، ص ٣٩.

حالف ما نبطل الأفـتان

كانش لربحنا الحـرية

عنها نسكن في الجـبال

ندوها بالـفـنـطازيه

عنها طلـعنا لجـبل «الأوراس»

وتـوطـننا في الأرياس

عينها لاتعرف الأنعاس

وطعم الرقـدة لا يليق بيـه

وقد قصدت الشاعرة بقولها:

حالف ما نبطل الأفـتان

كانش لربحنا الحـرية



أنها لن تتوقف عن إثارة المشاكل والفتن «أو الأفتان» ،كما قالت للمستعمر الفرنسي، لأنها أدركت أن شعرها يملك هذه القوة للتأثير على الجماهير، ودفعهم للتأسي بالمجاهدين الذين اختاروا حياة الجبال للدفاع عن وطنهم، وقد زاد من إصرارها على اتخاذ شعرها وسيلة من وسائل الكفاح، دعوة المستعمر لها بأن تكف عن إثارة الناس بشعرها.

ويمكن أن نمثل لدور الدعاية الذي أداه الشعر بقصيدة لشاعر آخر هو المقدم المختار من منطقة الجلفة في الهضاب العليا الجزائرية، الذي يرسم في قصيدته الثورية صورتين متضادتين: الأولى للمجاهد الصنديد، والثانية للخائن لوطنه. وقد اختار الشاعر هذا الأسلوب كي يكرس الصورة الذهنية الموجودة في عقول الناس وضمايرهم بمقت الخونة وتمجيد المجاهدين، يقول الشاعر (٣٠):

**خونة «جوييف» ما فيهم نظرة**

**وما ينفعم لا سماح ولا غفران (٣١)**

**يا عدى إن الله تليق لهم شفرة**

**وما يبقى تأثيرهم طول الزمان (٣٢)**

**الله يميت مقامهم في سقاره**

**جميع اللى خدعوا الخاوا في الامان (٣٣)**

**اللى عملو زين زاهى في زقرة**

**ومتنعم باملاك اسكن في رضوان (٣٤)**

**اللى عملو شين واجى بن حيرة**

**يتلجى في حالة الكشفه عريان (٣٥)**

**يا عديان الله شينين الصورة**

**الواحد يبيع أخيه باوزانى دخان (٣٦)**

**أولاد الرسول أمثال طيوره**

**ويجو مصبين من روس الكيفان**

**قداهم حلوف كرشو منقورة**

**ومعبيها لوييا وقرع ديفان (٣٧)**

لقد وظف الشاعر طاقاته اللغوية الفنية لرسم صورة جميلة مؤثرة للمجاهدين الذين اختار لهم رمز الطيور، هذا الرمز الذي أدخل نصه في علاقة تناصية مع نص القرآن الكريم الذي يحكى عن حادثة الفيل، إذ يصبح «طير الأبابيل» الذى قصم جند أبرهة وفيلته معادلاً موضوعياً لجنود الثورة الجزائرية، مما يحرك العاطفة الدينية للمستمع المتلقى للنص، كما ينقلنا الشاعر إلى عالم آخر هو عالم الآخرة، ليتوقع للمجاهدين مصيراً جميلاً بين جنات النعيم، بينما يتوقع للخونة مصيراً سيئاً لن يكون إلا وياً وثبوراً في سقر - أو سقارة كما سماها الشاعر - التى استمدها من معنى قرآنى.. وهنا يتحول الشاعر بطريقة غير مباشرة

(٣٠) الشعر الشعبى فى منطقة الجلفة (١٩٤٠/١٩٩٠): أحمد قنشوية، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الجزائر، معهد اللغة وآدابها، مايو ١٩٩٨، ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٣١) جوييف: كلمة فرنسية juif بمعنى اليهودى.

(٣٢) الشفرة: السكين الحاد. تأثيرهم: لا يبقى لهم أثر.

(٣٣) سقارة: والمقصود بها سقر، وهى من أسماء جهنم.

(٣٤) زين: طيب. زقرة: فرحة شديدة، يقول: من عمل طيباً سيفرح بشدة فى آخرته ويسكن الجنة متنعماً بأملأها.

(٣٥) شين: سيئ، يتلجى: يتعذب، الكشف: ضد الستر، يقول: من عمل سوءاً فإن مآله إلى جهنم يتعذب فيها مكشوفاً أمام الأنظار.

(٣٦) يبيع أخيه: يخون أخاه، أوزانى دخان: علب من الدخان، يقول: يا أعداء الله سيلى الخلقة كيف تخونون إخوانكم لأجل علب من الدخان! وهو يقصد هنا خونة الثورة.

(٣٧) حلوف: خنزير، كرشو: بطنه. منقورة: مبقرة. معبيها: قد ملأها، قرع ديفان: زجاجات خمر، وديفان، كلمة فرنسية du vin.



إلى واعظ ديني سياسي يدعو الناس للانضمام إلى صفوف المجاهدين، إذا كانوا يريدون أن يدخلوا جنات النعيم.

### الشعر الشعبي الجزائري والنضال الاجتماعي بعد الاستقلال

إن القارئ لأغلب نصوص الشعر الشعبي الجزائري، يجد فيها هذا الارتباط القوي بالمجتمع والجماعة وقيمها ومثلها التي يركز هذا النص على تثبيتها والتذكير بها، والحض على المحافظة عليها، «إذ ليس الأدب الشعبي أدباً ساذجاً يقصر اهتماماته على بعض النواحي الجمالية، بل هو أدب هادف وفاعل ينغرس في تربة المجتمع، ويخلد مثله ومسلّماته ومفاهيمه وعاداته وتقاليده وآماله وأحلامه» (٣٨).

ولعل الشاعر الشعبي الجزائري الذي ساهم بشكل واضح في مقاومة المستعمر الفرنسي، رأى من الضروري أن يكمل مسيرة النضال في إصلاح المجتمع والدعوة إلى القيم الأخلاقية الصالحة البناءة، والتحذير من القيم الفاسدة التي من شأنها أن تفسد المجتمع وتعطل مسيرة تطوره، لاسيما وإن هذا النص قريب إلى قلوب عامة الناس وعقولهم، يفهمونه بسهولة ويتفاعلون مع أفكاره وصوره المستمدة من حياتهم، والتي صيغت بلغة أقرب إلى دارجتهم التي يتواصلون بها في حياتهم اليومية.

لقد كان النص الشعري الشعبي الجزائري ولا يزال «مؤيدا لرسالة الشاعر في الحياة، بالمفهوم الالتزامي كما يحلو للبعض أن يسميه الآن» (٣٩).

ولهذا، فإننا نجد اتجاهاً اجتماعياً إصلاحياً واضحاً في نصوص هذا الشعر، يمكن أن نمثل له بشعر أحد الشعراء الجزائريين الشعبيين المعاصرين، هو الشاعر الراحل عبد القادر زيان الذي نذر شعره لمعانى التأمل والدعوة إلى القيم الاجتماعية الصالحة، مبتعداً في ذلك عن الوعظ والإرشاد المباشرين، متخذاً في شعره وسائل فنية أخرى لمحاولة الإصلاح والدعوة إلى القيم الاجتماعية السليمة، من ذلك ما يظهر في قصيدته التي يقول في مطلعها (٤٠):

#### انعيد على الناس حكاية

ياسر منهم كيما نايا (٤١)

فهو يجعل نفسه محطة للنصح والعتاب، وينطلق من ذاته، وما ينتابها من إقبال على الخير أحياناً وإدبار عنه مرات أخرى، كأسلوب غير مباشر لتوضيح طريق الخير للآخرين:

#### ساعة نهمل عالجراية

ساعة نمشى في المنجور (٤٢)

\*\*\*

#### النفس اللي بين اجنابي

نغلبها مرة وتنابي (٤٣)

#### تظلم وتكثّر طلابي

الطمعة في ربي غفور

\*\*\*

(٣٨) أولية النص «نظرات في النقد

والقصّة والأسطورة والأدب

الشعبي»، طلال حرب، المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت ط١، ١٩٩٩ / ص ٨٠، الجزائر.

(٣٩) دراسات وبحوث في الأدب

الجزائري، العربي دحو، ديوان

المطبوعات الجامعية، ص ٤٦.

(٤٠) الشعر الشعبي في منطقة

الجلفة. ص ١٧٥/١٧٦.

(٤١) انعيد: أعيد بمعنى أقصّ (أحكى).

ياسر منهم: كثير منهم، كيما نايا:

مثلي أنا.

(٤٢) نهمل: أتية. الجراية: الطريق المعبدة

المستقيمة، المنجور: الطريق غير

المسواة.

(٤٣) تنابي: تبتعد عن طاعتي (من النبؤ

أي الابتعاد): أي أنه يغلب نفسه مرات،

وتغلبه مرات أخرى.



الطالبة في ربي يهديها

نخذلها ونطيق عليها

يعرفني واش نوريتها

ننصحبها بالاك تدور<sup>(٤٤)</sup>

ايلا تمت في ذا الحـالة

وابليس معها يتغالي<sup>(٤٥)</sup>

ندعـيهم لله تعـالي

ويدير على قلبي سـور

إنها حقائق النفس الأمانة بالسوء، يسوقها الشاعر بطريقة وعظ ذكية، وبأسلوب قصصي جذاب، حيث تظهر عناصر السرد الذي يعين على تبليغ المعاني وإسداء النصائح، إذ أدرك الشاعر بحاسته الفنية نفور النفوس من الوعظ التقريري المباشر، وقبولها للتربية بالعبارة، واستعدادها لتلقي النصيح بأسلوب القصة. ولا بأس أن تكون نفس الشاعر هي العبرة، ومسيرة حياته هي القصة.

ويظهر هنا توظيف الصور الشعرية برسم صور متنافرة لحالة النفس، حيث المدّ والجزر، أو الإقبال والإدبار واضح في القصيدة يصنع محورها الأساسي الذي هو أحوال النفس.

ويتخذ الشاعر في قصيدته هذه من بعض النماذج السيئة في المجتمع وسيلة للنصح والإرشاد، فها هنا مثلاً نموذج المسؤول المقصر في عمله وعاقبته:

في يوم حـضـور الدّيانة

لارحمـه ولاحنانه<sup>(٤٦)</sup>

المسـيول يولـى في هانه

والسالك يغدى مسـرور

ثم نموذجاً فاعل الخير وفاعل الشر:

اكتـابك تلقاه مصـحح

شوف لروحك واش مـفلح<sup>(٤٧)</sup>

مول الخير يزيق ويفرح

مول الشر ر ثم يبـور<sup>(٤٨)</sup>

وكذا نموذج عاصي الوالدين المفرط فيهما:

ارحم ثـاني والدي

الى رباوا وتعـبـوا على

(٤٤) نوريتها: أريها أو أظهر لها (بمعنى كيف أصددها عن الغي)،

بالاك: بمعنى «قد»، يقول: أدعو الله أن يبصرني كيف أصد نفسي عن غيها، وأنصحها فقد تتراجع عن ذلك.

(٤٥) ايلا: بمعنى إذا. تمت: بقيت (استمرت)، يتغالي: بمعنى أن الشيطان يكاد يغلي كالزيت إمعاناً في إضلال الشاعر، بالاشتراك مع النفس، وهو معنى فيه مجاز.

(٤٦) الدّيانة: الدائنون، أوقد يقصد بهم كل من يظلمهم الإنسان، فيتجردون له يوم القيامة كي يأخذوا حقهم منه.

(٤٧) المسيول: المسؤول. هانة: إهانة. السالك: البريء من الآثام والمظالم، يغدى: يغدر.

(٤٨) يزيق: يفرح كثيراً، مول الشر: صاحب الشر. يبور: يهلك.



مايشتوا من ينهر فيّا

ويح الى منهم مـ ضرور (٤٩)

\*\*\*

الحيرة فيمن وافاهم

ويعزز أولادو ونسـاهم (٥٠)

ما عندوش الربح معاهم

يسـمّا راو مكسور (٥١)

\*\*\*

ما يطمع يسـجاوا اولادو

ما يطمع يتنح فسـادو (٥٢)

ما يطمع يتـعمـر زادو

يسقى والماجن مقـمـور (٥٣)

فهذه النماذج من الناس رأى الشاعر أنها مدعاة للحيرة والعتاب والنصح أكثر من غيرها. موظفا في أثناء ذلك صوراً شعرية مناسبة للمقام سهلة للأفهام، باعثة على التأثير في النفوس. وهكذا يمكن أن يصدق على هذا الشعر ما يصدق على كثير من نصوص الشعر الشعبي عموماً «حيث لم يدع فضيلة إلا حث النفس عليها وأضاء لها طريق الوصول إليها. ولم يدع رذيلة إلا حذر منها، ووضع العراقيل في سبيلها، وصور لها العاقبة في صور مشوّهة تنفر منها الأنظار» (٥٤).

(٤٩) مايشتوا: لا يشتهون ( أى لا يحبون). ينهر فيّ: ينهرنى، أى إن الوالدين لفرط حبهـم للولد، لا يحبون أن ينهر أمـامهم.

(٥٠) يقول: إن الحيرة تقع في من وافى والديه، ولم يهتم بأمرهما، بل سخر كل مجهوده لأولاده.

(٥١) يسـمى: بمعنى (وكأن). راو: طريقة التفكير والتصرف. مكسور: خاطئ ضال.

(٥٢) يسجاو: ينجحون ويستقيمون. يتنح: ينتزع.

(٥٣) يتـعمـر: يمتلئ. الماجن: الحوض الذى يتخذ لأجل سقاية الزرع، مقعور: مثقوب، يقول: لن يمتلئ زاد من عصي والديه، أى لن يرى خيراً في دنياه، فإنه سيبدل الجهد دون أن يرى نتيجة عمله، مثله كمثل الفلاح الذى يملأ حوض السقاية، وهو لا يعلم أنه ماء يضيع لأن الحوض مثقوب.

(٥٤) قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، مرسى صباغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٢، ص ١١٩.





# الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة

سوزان السعيد

## مقدمة

فى الثانى عشر من ربيع الأول، يحتفل المصريون بالمولد النبوى الشريف. فقد اشتهر أهل مصر ببذل المال لإقامة الاحتفال من فرط محبتهم لرسول الله (ﷺ) وفى هذه المناسبة تزدهر الجوامع والمنازل والمحلات وتعلق التعليقات بين المنازل والمحلات التجارية وتتنافس محلات الحلوى فى إخراج أشكال جميلة من الحلوى وعرائس المولد.

وتحتفل معظم الجوامع وخاصةً جامع الإمام الشافعى باحتفال عظيم إذ يجتمع به آلاف من حفظة القرآن الكريم فى تلك الليلة حيث يعتقد أن أرواح جميع الأقطاب والأولياء تحل فيه تلك الليلة (١).

وتجتمع الجماعات الصوفية معاً بعد صلاة العشاء ينشدون الأشعار من القصائد الدينية والأذكار ويقرأون قصة المولد النبوى التى تقدم فى صورة غناء دينى، وتمضى الليلة فى صحبة خاصة حتى الفجر. وإذا بلغ قارئ القصة الموضع الذى فيه ذكر ولادة الرسول (ﷺ) فقال «ولد فخر الأنام» وقف العاشقون شيوخاً وشباباً تعظيماً وإجلالاً وترنموا «يا رسول الله جمالك كشف الدجى» وعند ذلك يقدمون السكر النبات والحلويات والسحلب والمهلبية واللبن الخالص ويرشون ماء الورد ويحرقون البخور وهنا ينتهى الاحتفال بالمولد (٢).

فإذا كان هذا ملخصاً للاحتفال فى مدينة القاهرة والدلتا، فإن الاحتفال فى واحة سيوة يأخذ شكلاً آخر فهو احتفال يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والطريقة السنوسية بصفة خاصة.

(١) أوليا جلى: ساحتنامه مصر، ترجمة: محمد على عونى. مطبعة دار الوثائق المصرية، ٢٠٠٣، ص ٥٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٨٤.



## الطرق الصوفية فى واحة سيوة

### ١ - الطريقة السنوسية

فى بداية القرن التاسع عشر تغلغت السنوسية فى الأعماق الروحية للسكان فى واحة سيوة. والحركة السنوسية لم تكن مجرد حركة دينية سلفية (٣) ؛ بل كانت لها أبعادها الصوفية والسياسية.

وتنسب الحركة السنوسية إلى محمد بن على السنوسى الذى ولد بمقاطعة وهران بالجزيرة فى ٢٥ ديسمبر عام ١٧٨٧م وتوفى فى ٧ سبتمبر ١٨٥٩م. ودفن فى جعبوب. وهو من قبيلة مستغانم من سلالة الأدارسة الذين يتصل نسبهم بعلى بن أبى طالب رضي الله عنه وفاطمة الزهراء. التحق بجامعة القيروان ١٨٢٢م. ودرس جهود الطريقة التيجانية والقادرية والناصرية والشاذلية والجزولية والتقى بالشيخ الدرقاوى أكبر الشخصيات الدينية بالمغرب، وفى عام ١٨٢٣م ذهب إلى القاهرة ودرس المذهب المالكي فى الأزهر الشريف وتقابل مع أحمد بن إدريس الفاسى وذهب معه إلى اليمن، وعندما توفى عاد إلى مكة وواصل دراسة العلوم العربية والطرق الصوفية، وفى مكة تأثر بالحركات التى قام بها ابن عبد الوهاب فأسس الطريقة السنوسية وأقام زاوية فى مصرطة عام ١٨٨٣م (٤).

حضر إلى سيوة محمد السنوسى زعيم الطائفة السنوسية عام ١٨٣١م. وأقام فى جبل الدكرور فى المقابر القديمة المنحوتة على جانب المرتفع المسمى قصر حسونة، واستخدم المقابر كمقر له ولأسرته وكجامع للطريقة، وقام بنحت المحراب بنفسه فى صخورها. وكان يقيم فى هذه المقبرة التى حولها إلى جامع معظم ساعات النهار وقسطاً طويلاً من الليل، وأقام مدرسة وبيتاً للضيافة. واستطاع أن يؤثر فى أهل الواحة تأثيراً عظيماً فانضم إليه الغالبية العظمى من السكان (٥).

وقد شكلت الحركة السنوسية نوعاً خاصاً من التصوف، فهى دعوة سلفية اعتمدت على الأصولية التى خرجت من الزوايا. واعتمد السنوسى على التقاليد البدوية المألوفة، وأوامر الصوفية، والبركة، والتعليم، والحركة التبشيرية النشطة التى تعتمد على المرونة والابتعاد عن الأحكام المغلقة التى يتعذر فهمها، واحتمت بإشاعة القوة والمحبة والتعاون والحرص على إعانة الفقراء والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. والسنوسى كان لديه القوة الاجتماعية والانتشار الجغرافى الواسع كما أصبح له تنظيمه الاقتصادى وأهميته السياسية، فوضع أساساً للزراعة والتجارة والنقل. ولعبت القوافل البدوية دوراً مهماً فى الزوايا السنوسية، فالإسلام وتعاليمه لم ينتشر فى الصحراء إلا من خلال جماعة السنوسى التى حققت قوتها عن طريق جماعة البدو والفلاحين (٦).

فالببدو أنفسهم لم يكونوا مهتمين بالنظريات، وقد استطاع السنوسى أن يمددهم بالشكل الأمثل الذى يقبلوه، فكون منهم وحدة وتنظيماً استمد قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا والإيمان بالبركة، ووضعهم المميز باعتبارهم أسرة، وليس من قوة الرجل أو اعتقادهم فيه، فكون جماعة مميزة من البدو والفلاحين ترتبط معاً من خلال الأضحيات والذبائح التى يجتمعون معاً لأكلها، وهم غير مسلحين لأنهم فى حماية مكان مقدس، يحرم به سفك الدماء ويسود السلام عن طريق القدرة الإلهية. وهذه

(٣) السلفية : عاش السلفيون فى القرن الخامس الهجرى، أو القرن الرابع الهجرى وكانوا من الحنابلة نسبة إلى الإمام أحمد بن حنبل الذى أحيا عقيدة السلف ثم تجدد ظهورهم فى القرن السابع عشر فأحياها شيخ الإسلام ابن تيمية وشدد فى الدعوة إليها ثم ظهرت تلك الآراء فى القرن الثامن عشر الميلادى وأحياها محمد بن عبد الوهاب فى الجزيرة العربية.

إبراهيم العدل المرسى: النزاع بين المتصوفة وأصحاب الفكر السلفى بمدينة المنصورة فى أواخر القرن التاسع عشر وأثره على المجتمع. دراسة تاريخية عن المعتقدات الدينية بالدقهلية، جامعة المنصورة، كلية الآداب، الثقافة الشعبية، الجزء الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٩٨.

(٤) الكافى فى تاريخ مصر القديم والحديث. الجزء الخامس، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥، تحقيق عبد الوهاب بكر.

(٥) أقيمت زاوية للسنوسية فى واحة الفرافرة عام ١٨٥٠، وبعد الحرب العالمية الثانية كان قاضى الفرافرة المسؤول أمام الحكومة عن تسجيل المواليد والوفيات والزيارات وإقامة صلاة الجمعة من أتباع السنوسى وكان يدعى الشيخ عبد النبى أبو سيف، ودرس فى شبابه فى جعبوب.

أحمد فخرى: الصحراوات المصرية. واحات البحرية والفرافرة، المجلد الثانى. ترجمة جاب الله على جاب الله، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٩٠.

Michael Gilsenan.. Recognizing (٦) Islian, An anthropologist's. introduction. Biddles Ltd, Guildford and king's Lynn, London.P.154-163.



Nehemia Levtzion, Eighteenth (٧) Century Renervool and Reform in Islam. Syracuse university press 1984, P. 22- 23.

(٨) أقام عبد الله بن ياسين في المغرب دولة على أساس من التقشف والزهد والعبادة، فدعا أصحابه للإقامة في الرباط لعبادة الله بعيداً عن الفساد، ومن ثم سميت دولة المرابطين. والرباط بناء المسلمون على أطراف دولتهم وحدودها وكان الغرض منه الجهاد وغزو بلاد الأعداء وصد خطرهم، وجمعوا فيه بين حياة الجهاد والحياة الدينية. مما جعلها تتحول في دور معين إلى منازل للصوفية وفقد الرباط طابعه الحربي تدريجياً. فقد وجد المسلمون أمامهم أمثلة سابقة لجماعات يدينون بدين سماوي أقاموا مؤسسات ديرية لها مثلها ونظمها وتقاليدها الراسخة فكان من الطبيعي أن يستفيد المسلمون من هذه التجارب السابقة.

- سعيد عبد الفتاح عاشور: السيد أحمد البدوي: شيخ وطريقة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨. ص ٢٥ - ٢٨.

(٩) سعيد مراد: الفرد والجماعات الدينية في الوطن العربي قديماً وحديثاً، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

- راجع توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني. الجزء الثاني، إمام التصوف في مصر: الشعراني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

(١٠) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، مرجع سابق، ص ١٤٦.

السياسة قد تعمقت في نفوس الأفراد والجماعات وكونت منهجاً للبناء الاجتماعي (٧). وارتبطت بعض العائلات الغنية والمميزة بالحركة السنوسية، فأصبحت تمدهم بالصدقات والمعونات وأصبح لهذه الطريقة تأثيراً أقوى من تأثير الدولة العثمانية الرسمي.

## نظام الزاوية السنوسية

أقيمت الزاوية السنوسية على نفس فكرة الرباط في دولة المرابطين (٨)، وانتشرت الزوايا السنوسية من مصر إلى مراكش والسودان، وامتدت داخل الواحات، وكان مركز تنظيمها في واحة جعوب في الصحراء الليبية بين مصر وطرابلس. وفي هذه القرية كان يتعلم كل عام مئات من الدعاة ويرسلون إلى أنحاء أفريقيا كافة، وبلغ عدد الزوايا الفرعية حوالي ١٤٥ زاوية تتلقى من الزاوية الرئيسية في جعوب التعليمات والأوامر.

وكانت تضم آلاف الشخصيات من جنسيات وقوميات مختلفة. وهذا النظام مكن الشيخ السنوسي من تنفيذ خطته الفكرية التربوية لبناء فكر وعقيدة الرجال على مفهوم الإسلام والدفاع عن الأرض من خلال إيمان عميق. فكانت هذه الزوايا مدارس لتحفيظ القرآن ومراكز للإصلاح الديني والاجتماعي ومعاهد علمية وثقافية ودوراً للقضاء والفتوى وميادين للتدريب على الرماية والفروسية ومزاولة مختلف المهن وممارسة فلاحة الأرض وزراعتها.

ونظام بناء الزاوية يقوم على أساس أنها مؤسسة كاملة تقوم معتمدة على الحركة الذاتية والتمويل الذاتي والتمكين من الدفاع إذا تعرضت لخطر الهجوم. وكانت الزوايا تنشأ في مكان حصين على جبل أو نحوه لتكون أشبه بالقلعة إذا احتاج الأمر للدفاع عنها، ويختار مكانها في مفارق الطرق حتى تكون على صلة بالزوايا الأخرى ولتكون معها شبكة ضخمة. ويقوم على الزاوية مقدم هو شيخها والقيم عليها وهو يتولى الدخل والإنفاق وينظر في زراعة الأرض وجميع الشئون الاقتصادية. ولكل زاوية أيضاً شيخ يقيم الصلاة ويعلم الأولاد ويباشر عقود النكاح والصلاة على الجناز (٩).

## الطريقة السنوسية والدولة العثمانية

ناصرت الدولة العثمانية الحركة السنوسية في سيوة فقد لعب السنوسيون دوراً مهماً في التوفيق بين مندوب الحكومة التركية وزعماء القبائل في واحة سيوة الذين كانوا يرفضون الخضوع لسيطرة الدولة، فقد ثار الشيخ حسونة منصور ضد ماهر بك الحكمدار الذي أوفدته الحكومة إلى سيوة عام ١٨٩٣م، وتحصن الشيخ في منزله الذي يشبه القلعة، ولكن ماهر بك استعان بالسنوسي في جعوب. وتم الاتفاق الودي بين الطرفين وشهد عليه مندوب السنوسي، وتم العفو عن الثوار ووافقوا على تأدية الضرائب للحكومة على ألا تطالبهم الحكومة بدفع الضرائب المتأخرة (١٠).

ولكن الصراع نشأ بين السنوسي وتركيا نتيجة لحركة تركيا الإصلاحية والعلمانية عام ١٩٠٩م وخلع السلطان عبد الحميد الثاني.

كما أن سياسة السيد أحمد الشريف الذي تولى قيادة الطريقة السنوسية عام ١٩٠٢ أثارت مخاوف الدولة العثمانية، ولكن عندما هاجمت إيطاليا ليبيا عام ١٩١٢م تحالف السيد أحمد الشريف مع العثمانيين، ولكن الخلاف عاد بينه وبين تركيا عام ١٩١٤م. وعند قيام الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥م وانضمام إيطاليا إلى الحلفاء بدأت المساعدات من الأتراك



والألمان تقدم للقوات السنوسية، وقام السيد أحمد الشريف بهجوم جزئي على مصر لمحاربة الإنجليز وواصل التقدم حتى مرسى مطروح، إلا أنه لقي هزيمة بسبب نقص القوات والمواد الغذائية. وقرر السيد أحمد التوجه برجاله ليعسكر في سيوة وقام السيد محمد صالح حرب<sup>(١١)</sup> أحد ضباط خفر السواحل المصرية المرابطين على الشاطئ الشمالي عام ١٩١٥م وبصحبه بعض البدو والجنود المصريون بالانضمام إلى السيد أحمد والمحاربة إلى جانبه، وأعلن السيويون ولاءهم للسنوسي. وعين السنوسي نائباً عنه في سيوة حاكماً على سيوة هو محمد صالح حرب، وطلب من رجال سيوة أن يضعوا رجالهم ومواردهم تحت تصرف السنوسي، فأنخرط كثير منهم في القوات وبرهنوا أنهم محاربون مهرة، ولكن بعد فترة قصيرة بدأ السيويون يظهرون استيائهم من دفع النقود أو تقديم جزء من منتجاتهم للسنوسي، واشتد تزمزهم عام ١٩١٦م فعملوا بفظاظة من شيخ الطريقة وفي بعض الأحيان صودرت ثرواتهم.

في هذه الفترة، نجح أتباع الطريقة المدنية في اجتذاب الكثير من أتباع السنوسي، وفي عام ١٩١٧م طردت قوات الحلفاء السنوسيين من واحة سيوة.

حاولت الحكومة المصرية أن تبسط نفوذها على الواحة فأرسلت مأموراً وعدداً من الجنود، وكان هذا المأمور يجهل طبيعة فكر هؤلاء الزعماء البدو فحاول إخضاعهم بالقوة فتمردوا عليه وأدى ذلك إلى الصدام المسلح وقتل المأمور والجنود، فاعتقل عدد من زعماء عائلة حبون وأعدم عثمان حبون في ميدان الجامع. فقد تحالف الشيخ مشري زعيم الشرقيين ضده وسلمه للسلطات، وحكم على محمد حبون والشيخ باشو بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً ومنعت أفراد عائلة حبون من الترشح للشيخوخة. ولكنهم تركوا ابن إدريس حبون لرعاية شؤون العائلة.

وقبل شلق عثمان حبون صعد منادٍ فوق الجامع قائلاً:

«الذي يتبع عثمان حبون يبقى تابعاً للغربيين والذي يتبع الحكومة ينزل إلى الشرقيين».

فلم يبق تابعاً للغربيين من أتباع الطريقة السنوسية إلا القليل. وظل الوضع كذلك حتى قام الملك فؤاد بزيارة الواحة عام ١٩٢٨م، وقبل زيارته بعث بمندوب لمعرفة مطالب الواحة، وكان من ضمن تلك المطالب الإفراج عن أفراد عائلة حبون فاستجاب لمطالبهم، وعند زيارته للواحة استضافه الغربيون في حدائقهم في منطقة «أبو اللبش» وفي هذا اللقاء الاحتفالي دعا الملك الشيخ باشو للجلوس بجواره فعادت المشيخة إلى العائلة مرة أخرى<sup>(١٢)</sup>.

### الطريقة السنوسية في الوقت الحالي

أتباع الطريقة السنوسية في الوقت الحالي أغلبهم من الغربيين ويدعون «الدرأويش» ولهم زاوية فوق طرف الجبل بجوار المركز الحضاري ولهم طريقتهم الخاصة في الإنشاد. وفي كل عام يحتفلون بذكرى وفاة الشيخ السنوسي (٧ سبتمبر ١٨٥٩م) وهذا التاريخ يوافق مناسبة المولد النبوي الشريف، فيحتفلون قبل المولد النبوي بعشرة أيام، وفي كل يوم من الأيام العشرة يقرؤون من كتاب «المناوى» ومؤلفه محمد عبد الله المنيأوي، وبه قصائد تردد حول الفرحة بالمولد النبوي، وفي كل يوم بعد صلاة العشاء ينشد أحدهم قصيدة ويقرؤون ثلاث أو أربع صفحات من الكتاب، ولا ينتهون من قراءة هذا الكتاب قبل يوم الثاني عشر

(١١) محمد صالح حرب: كان شخصاً متديناً وذو مواهب عسكرية، وبعد انقضاء ١٤ عاماً أصبح وزيراً للحربية في مصر وبعد اعتزاله الخدمة ترأس جمعية الشبان المسلمين حتى توفي في الستينيات.

(١٢) عبد السلام حبون مدير فرقة سيوة الثقافية.





من الشهر العربى وهو يوم الاحتفال بميلاد الشيخ والمولد النبوى الشريف، وفى هذا اليوم يقيمون احتفالاً ويدعون إلى الغذاء أعضاء الطريقة المدنية من الشرقيين بعد صلاة الظهر.

## ٢ - الطريقة العروسية

الطريقة العروسية هى إحدى فروع الطريقة الشاذلية، وتستمد الطريقة الشاذلية مبادئها من كتاب «الرعاية لحقوق الله» وهو كتاب فى المبادئ التى يجب على المتصوف اتباعها، ويتكون من ٦١ فصلاً فى صورة نصائح مملاة على أحد المريدين، وهو من تأليف المحاسبى وهو أبو عبد الله الحارث بن أسد العنزى وليد البصرة وتلقى العلم على علماء الشافعية، وتبحر فى علم الكلام، توفى عام ١٨٥٧ م. وقد عكف الغزالي قبل أن يؤلف كتابه «الإحياء» على دراسته والعمل به زمناً طويلاً (١٣).

(١٣) محمد غلاب: التصوف الإسلامى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ٥٢.

نشأت الطريقة العروسية فى مكة ومقرها الرئيسى جامع السلطان فى سيوة الذى تم إنشاؤه بمناسبة زيارة الخديوى عباس الثانى للواحة عام ١٩٠٤ م، ولم يتم الانتهاء من بنائه إلا عام ١٩٢٨ م بمناسبة زيارة الملك فؤاد للواحة. وتقام لهم حضرة مساء كل خميس بعد صلاة العشاء فى الساحة التى تقع أمام الضريح الخاص بسيدى سليمان، ويستخدمون البنادر (الدفوف) وينشدون أثناء الجلوس فى حلقة، والشيخوخ منهم يحفظون التراث، مثل أبى حميدة، والشيخ عمر حسنين.

يبدأ الإنشاد بالصلاة والسلام على محمد (رسول الله ﷺ) ويدور موضوع القصائد عن حب النبى ﷺ وزمزم والبيت الحرام. مثل:

المفرد: يا قبلتى فى صلاتى \* يا قبلتى فى صلاتى \* إذا وقفت أصلى

المجموعة: هيا يا الخمار هيا - واسقنا كأس الحميا

المفرد: لما حليلة حققت. أنواره قد أشرقت. فرحت وقامت عانقت. خير الأنام نبينا

المجموعة: صلوا على نبينا \* صلوا على نبينا \* صلوا على نبينا



- الطريقة المدنية (الشيخ محمد المدنى، دفين مصرطة).
- الطريقة الوفائية (السيد محمد وفائى ٧٠٢ - ٧٦٥ م).
- الطريقة العزمية (ماضى أبو العزائم).
- الطريقة الفيضية (محمد أبو الفيض).
- الطريقة الفاسية.
- الهاشمية (شيخها. محمد الطاهر الصافى).
- الطريقة المحمدية (محمد زكى إبراهيم).
- الطريقة القوقاجية (محمد رضا أبو الفتح القاوقجى).
- الطريقة السلامية (عبد السلام بن سليم الأسمر، دفين طرابلس).
- الطريقة العروسية (سيدى العباس أحمد بن محمد بن عروس، دفين تونس ٨٦٤ هـ).
- الطريقة التهامية (سيدى التهامى، دفين المغرب).
- الطريقة العيسوية شيخها (محمد بن عيسى، دفين مراكش).
- الطريقة الجوهريّة (الشيخ الجوهري، ضريحه بالقاهرة).
- الحامدية الشاذلية (شيخها سيدى سلامه الراضى، دفين المهندسين).
- الإدرسية (شيخها أحمد بن إدريس دفين، اليمن).
- الطريقة العفيقية (شيخها عبد الوهاب بن محمد أحمد العفيقى، دفين المجاورين).

رسم توضيحي يوضح الفروع التى تنقسم إليها الطريقة الشاذلية



وتتروى المعجزات والكرامات عن شخصية سيدى سليمان وعن كرمه وحمانيته للواحة ضد الغزاة، ويعتبر قبره ملجأ لأي شخص يطلب الحماية أو المساعدة، وتقدم له النذور وتوقد له الشموع والبخور لأنه أبو الأولياء في سيوة، وكان يقام له احتفال عظيم يأتي بعد حصاد الحبوب ويستمر لمدة أسبوع، وكان عيداً للمصالحة. ويشغل الأهالي قبل موعد الاحتفال بالتجهيز لهذا الحدث العظيم بحياكة الملابس وإعداد الخبز والكعك أو إحضار الفاكهة من الحدائق أو بتخزين المشروبات لتكون جاهزة حين يحل الموعد، وفي اليوم السابق للمولد يقومون بغسل الضريح الخاص بسيدى سليمان والأضرحة الأخرى. وفي يوم الاحتفال يقوم المشايخ بذبح الشياه وتوزيع لحومها على الفقراء، وفي ساعة الصباح يتزاور أهل سيوة في منازلهم للمباركة بهذا العيد. وبعد الظهر ينسحب الشباب إلى الحدائق ليشربوا مشروبهم المفضل «اللجبي» وكان يقام نوع من الألعاب والمبارزات، وكان أهل سيوة يحسمون ما قد ينشأ بينهم من عراك بأن يدعوا الأحزاب التي دب بينها الشقاق للتناحر في مبارزات فردية أو جماعية. أما عند غروب الشمس، فيعود الكل إلى ميدان المدينة الذي يكون قد أضأوه بالشموع والمصابيح الغازية وزينوه بالأعلام. وقرب ضريح سيدى سليمان يقوم الرجال المسنون بإقامة حلقات الذكر حيث يرددون اسم الله ويحركون أجسامهم على ضربات الطبول وصوت الناي. وفي مكان بعيد قليلاً عن الميدان بالقرب من سفوح التلال حيث تقع المدينة يحتفل الشباب بالرقص والغناء والشراب (١٤).



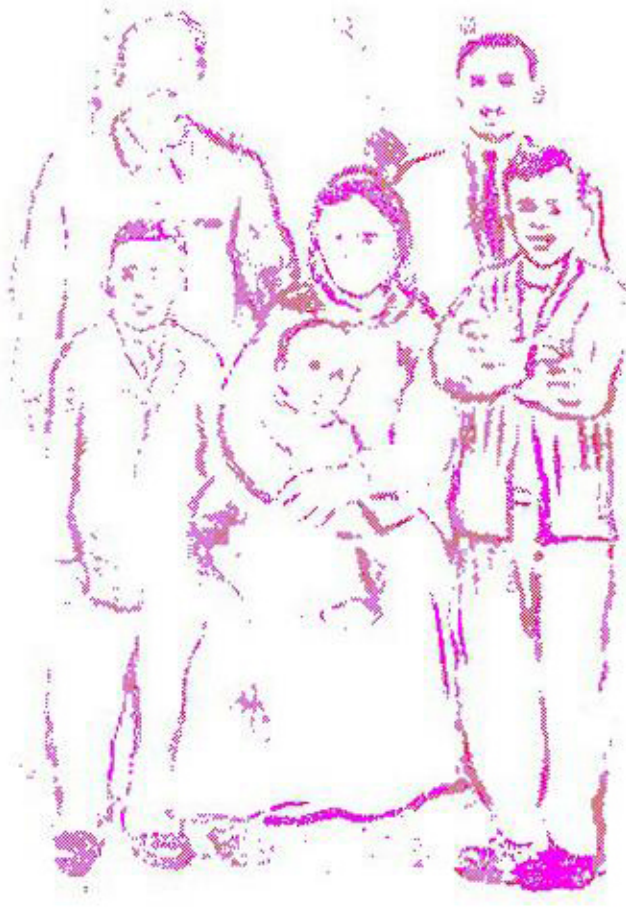
- (١٤) بريجيت شيفر: واحة سيوة وموسيقاها، ترجمة جمال عبد الرحيم المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦. ص ١٨٧.
- (١٥) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، مرجع سابق، ص ٩٠.

ويقول الدكتور أحد فخرى (١٥). «إنني أذكر حرفياً وصف هذا العيد من المخطوط الخاص بسيوة». من بين العادات القديمة كان يوجد يوم في السنة اعتاد فيه كل السكان الاحتفال معاً في مكان يسمى (العايد) فيحضر كل واحد معه بعض أرغفة الخبز ملائمة بالمخامخ أو الغيارين، وهاتان كلمتان من كلمات أهل سيوة، فالمخامخ عبارة عن نبات يطهى مع الفول والعدس، أما الغيارين فيتكون من الفول المطبوخ المضاف إليه بعض النباتات، يوضع الطعام إلى جوار أحد جدران الحدائق والذي يصل من مكان يعرف الآن باسم جامع الدرة إلى خليج تنصار، وفي تلك الليلة يرقص الرجال معاً كما ترقص النساء معاً حتى الصباح، ويضعون طعامهم في مكان واحد ويشربون طوال الليل.

وقد حلت هذه الليلة محل ليلة عاشوراء التي اعتاد فيها المشتغلون بعصر الزيتون على لف الأعمدة الطويلة السمكية بقطع من النباتات سبق غمسها في زيت الزيتون، وينقسم الناس إلى مجموعات، كل مجموعة تلتف حول عمود من الأعمدة، ثم يشعلون النار في هذه الأعمدة حيث يقضون الليل كله. وقد يستمر العيد لمدة سبع ليالٍ من الأكل وتناول المشروبات التي تسبب السكر، ولقد انقطعت هذه الاحتفالات نظراً لتكالييفها، وحل محلها الاحتفال السنوي بمولد سيدى سليمان. وعلى ذلك، فقد حل مولد سيدى سليمان محل عيدين قديمين ليس لهما الصفات الدينية. وفي الحقيقة فإن الاحتفالات بمولده لازالت تحمل في طياتها كل العناصر المشتركة للأعياد السابقة.

وفي الوقت الحالي اقتصر الاحتفالات بمولد سيدى سليمان على يوم واحد حيث تقام الحضرات الصوفية في الصباح وتذبح الذبائح وتوزع على الفقراء، وفي آخر النهار تأتي





(١٦) أحمد فخري: (واحة سيوة)، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(١٧) علم الأسماء: يمر المريد بعدة مراحل حتى يتعلم طريقة نطق حروف الاسم المقدس بالقلب واللسان، فقد تأثر الفكر الصوفي بإخوان الصفا وفلسفتهم التي تأثروا فيها بالفكر الأفلاطوني ونظرية الفيض التي ترد الكثرة المشاهدة في العالم إلى الوحدة أو الله، وترى كل ما في الكون فيضاً أو إشراقاً فاض عن هذا الواحد، وجاء اهتمامهم بالأعداد وخواصها ودلالاتها. أبو الوفا التفتازاني: إخوان الصفا ودورهم في الفكر الإسلامي، مقال منشور في مجلة الحداثة، لبنان، ١٩٩٩، العدد ٢١.

الفتيات وهن يرتدين الملابس البيضاء مشياً على الأقدام حيث ترسل كل عزبة مجموعة من الفتيات يحملن معهن أرزاً ولحماً وتوزع على المجتمعين.

فقد جذب احتفال السياحة الذي تنظمه الطريقة المدنية الشاذلية الأهمية الكبرى في احتفالات الواحة بعد أن تحول معظم سكان الواحة إلى الطريقة المدنية الشاذلية.

## ٢. الطريقة المدنية الشاذلية (الفقراء)

في القرن التاسع عشر، بدأت تظهر طريقة منافسة للطريقة السنوسية وهي الطريقة المدنية نسبة إلى محمد المدني. كان مركزها إسطنبول بتركيا، وكان هدفها المعلن نشر مبادئ الإسلام السمحة بين الناس في كافة أنحاء الإمبراطورية العثمانية، أما هدفها الخفي فكان تعزيز مركز الخليفة، وتمكن أتباعه من الحصول على المعلومات عن أي حركة ضد الخليفة أو ضد الإمبراطورية في أي مكان، وقد لقيت هذه الحركة قبولا بين أوساط الشرقيين كعامل مواز للحركة السنوسية في أوساط الغربيين (١٦).

بدأت هذه الطريقة في الظهور سنة ١٢٤٠ هـ ومؤسسها هو محمد حسن بن ظاهر المدني، فقد خرج من المدينة المنورة حوالي ١٢٢٢ هـ وساح سياحة طويلة حتى انتهى إلى المغرب الأقصى وأخذ عن الشيخ العارف بالله الشيخ سيدي المختار الكنتي القادري، وأخذ الطريقة الناصرية التي هي فرع من الشاذلية عن أحد شيوخها وتلقى عنه علم الأسماء وأسرار الحروف (١٧)، ثم اجتمع بسيدى أحمد التيجاني وأخذ طريقة سيدي محمد بن عيسى ثم التقى بسيدى العربي بن محمد الدرقاوى عام ١٢٢٤ هـ في زاوية في بني زروال بالقرب من فارس (فقد ذهب إلى هناك عن طريق رؤية منامية) وأقام في صحبته نحو تسع سنين إلى أن قال له (رح إلى بلادك يا مدني ما بقيت لك حاجة عندي) وبعد وداعه لشيخه قدم المدينة المنورة وأقام فيها متجرداً من متاع الدنيا ثلاث سنين وفي كل مرة يحضر الموسم بعرفات ويرجع إلى المدينة ملازماً للحرم الشريف مستغرقاً في زهد كامل، ثم اجتمع بالعالم سيدي أحمد بن إدريس وأخذ عنه. وفي مدة إقامته بالمدينة طلب منه الإجازة في الطريقة بعض المريدين فلم يجيبهم تأدياً مع شيخه حتى سمع خطاباً من الحجرة المطهرة يقول:

«وذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين»

قال فهزنتني لذة ذلك الخطاب وفهمته إذناً من رسول الله ﷺ فامتثلت لأمر الله. ولقّن أتباعه في مدينة رسول الله ﷺ. ومن تلاميذه الشيخ عمر بالي، السيد أحمد الرفاعي، السيد أحمد السمنهودي، السيد عبد الله بافقيه، الشيخ إبراهيم برادة.

وأقام مقامه الشيخ عمر بالي ثم توجه راجعاً إلى أستاذه الشيخ العربي الدرقاوى فجلس في حضرته عدة أشهر فجاءه مرض الموت. وكان بجواره حاكم الولاية العثماني فقال الحاكم: يا مولانا استخلف، فقال الشيخ لو كان الأمر سياسة لكان الأولى به أنت، ولو كان الأمر وراثته لكان أولى به ابني، ولكن الشمس ظهرت من هنا وأشار إلى الشيخ المدني. وبذلك أصبح الشيخ المدني خليفة له. وعندما توفي الشيخ جلس عدة أيام ثم توجه راجعاً



إلى بلده فلما وصل إلى طرابلس الغرب تعلق أهلها به لما شاهدوه من حسن أوصافه وأخذوا عنه، وكثر السالكون على يديه، واشتهرت الطريقة به فانتسبت إليه، ومن أجل ذلك سميت بالمدينة وأسس الزاوية الأم في مصرطة (١٨).

(١٨) محمد ظاهر المدنى: الأنوار القدسية، ص ٣٢ - ٣٣.

والطريقة المدنية الشاذلية تقتصر تعاليمها على الأوامر الدينية وتتخذ من مبادئ الطريقة الشاذلية أساساً لها، مثل «إذا ضيق عليك المعيشة فهو يريد أن يواليك فاصبر ولا تضجر، وإذا عارضك عارض من معلوم حولك فاهرب إلى الله منه هروبك من النار».

و«إذا جالست العلماء فلا تحدثهم إلا بالعلوم المنقولة والروايات الصحيحة إما أن تفيدهم وإما أن تستفيد منهم، وذلك غاية الريح منهم. وإن جالست العباد والزهاد فاجلس معهم على بساط الزهد والعبادة، وحل لهم ما استمرؤه وسهل عليهم ما استوعروه وذوقهم من المعرفة ما لم يذوقوه. وإن جالست الصديقين ففارق ما تعلم تظفر بالعلم المكنون».

وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة الشاذلية في بعض الاختلافات البسيطة في طريقة الإنشاد وحلقات الذكر وبعض الفروق التي تفرضها البيئة. وهي لا تهتم بالشكليات فليس لها زى خاص إلا بعض المظاهر والإشارات الدالة على الطريقة، وهي العلم الأخضر الذي يكتب عليه باللون الأبيض: «لا إله إلا الله محمد رسول الله. الطريقة المدنية الشاذلية».

وطريقة المصافحة حيث يقبض المريد على يد أخيه بكتلتا يديه عند المصافحة، وللمريد حرية ارتداء الجبة الصوفية أو عدم ارتدائها وبقائه بزيه العادى.

ويلتزم أفراد الطريقة بقراءة (الوظيفة) كل صباح ومساءً، وهي عبارة عن ٥٢ آية قرآنية مقتطفة من سور مختلفة، كما يلتزمون بقراءة الأوراد الثلاثة وجزء من القرآن الكريم.

وأساس الطريقة هي الذل والتواضع والانكسار لأن أى إنسان يكسر نفسه يزداد عند الله حباً ورفعةً.



ومقر الطريقة فى سيوة هو جامع السبوخة الذى يقع بجوار منزل الشيخ محمد ظافر المدنى شيخ الطريقة.

### الانضمام إلى الطريقة

يوجد أعضاء فى الطريقة (مريدون) وأيضاً محبون، وأى فرد من ديانة أخرى يمكنه مشاركة أهل الطريقة فى احتفالاتهم بشرط أن يلتزم بالآداب العامة وأن تكون مشاركته فى السلوك اليومى، ولا يشارك فى الممارسات الدينية مثل الصلاة أو الذكر: ذلك لأن التسامح من السمات الرئيسية للطريقة فهم يتخذون هذا النص القرآنى شعاراً لهم.

«وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله» (١٩).

(١٩) عبد الحليم محمود: المدرسة الشاذلية الحديثة وإمامها أبو الحسن الشاذلى، دار السلام، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٩.

والطريقة المدنية الشاذلية لها تنظيم دقيق يشبه النظام العسكرى، فرئيس الطريقة (سيدى) يسمى القدوة، وهو رئيس المقاديم يقع تحت رئاسته ٢٤ مقدماً يمثلون الجوامع المختلفة ويعاونهم الشاوشية. ويمكن ترقية الفرد من رتبة إلى رتبة أخرى خاصة فى حالة وفاة الرئيس.



ومن يرغب فى أن يكون مريداً عليه التواجد مع الشيخ والأحباب، ويمر المريد بثلاث مراحل أولية ويتبعها أربع مراحل أخرى لكى يكون شيخاً وهى:

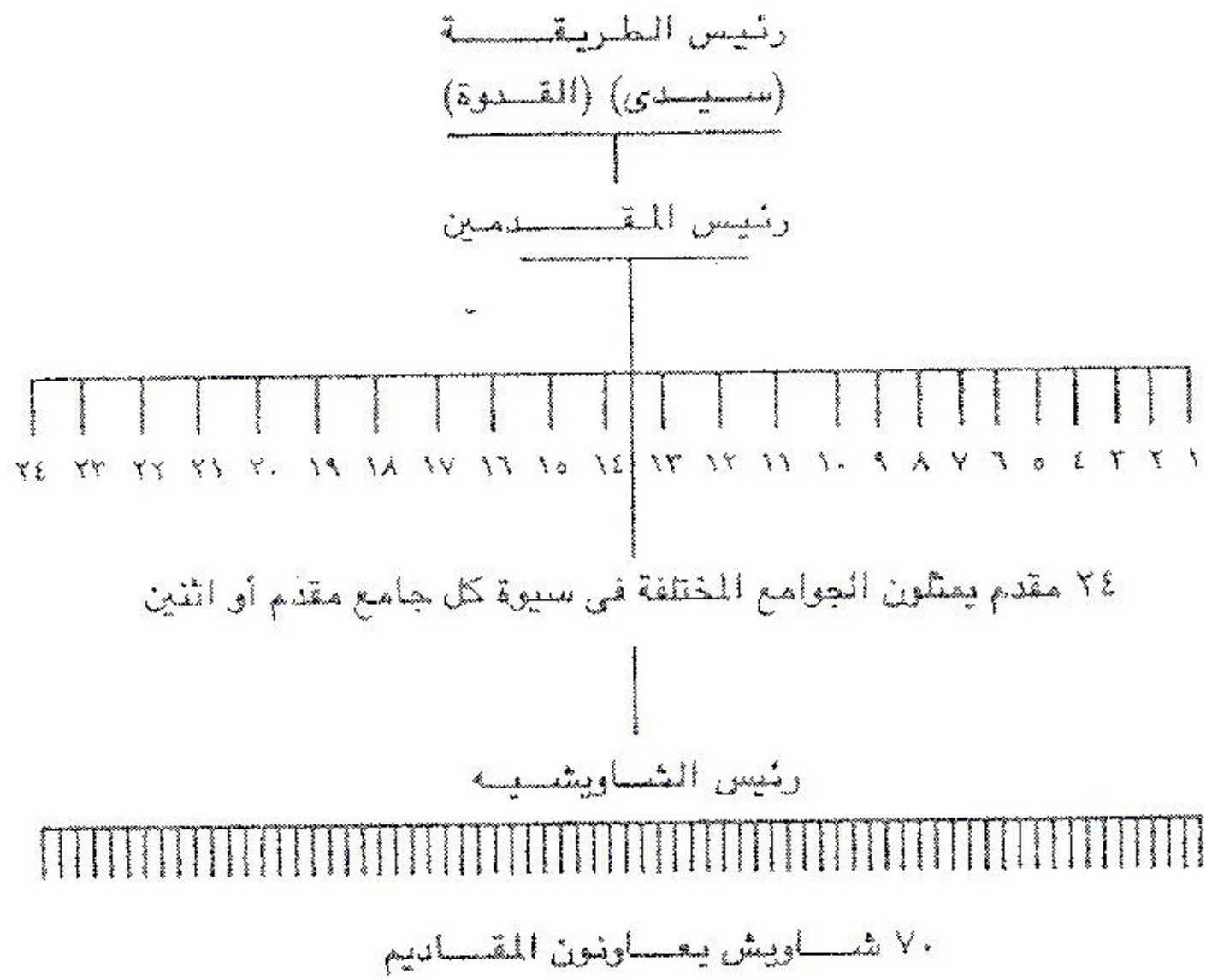
#### ١ - التوبة:

وهى أول منزلة من منازل السالكين، وأركانها ثلاثة هى:

\* الندم على ما عمل من مخالفات وترك الزلة فى الحال، والعزم على ألا يعود إلى ما عمل من المعاصى.

\* ورد المظالم وإرضاء الخصوم.

\* اتباع شيخ مرشد ينهض بحاله ويدله على الله، يكون له عالماً بالأسرار والكشوفات متبحراً فى المعارف الإلهية.



#### رسم يوضح تدرج الرتب فى الطريقة المدنية الشاذلية

#### ٢ - الطاعة:

أن يصحب الشيخ بنية صالحة، ولا يؤثر أحد عليه، ويكون مسلوب الإرادة مثل الميت ويسلك منواله.

#### ٣ - المجاهدة:

فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها فى عموم الأوقات، وأن يتخذ الحب مذهباً وحصناً له وأن يتواضع لله، فكل من تواضع لله رفعه.

هذه هى المراحل الثلاث لكى يكون الفرد مريداً ويصبح أحد أفراد الطريقة، أما لكى يتحول إلى شيخ للطريقة عليه أن يمر بمراحل أخرى هى:



#### ٤ - الذكر:

أن يقوم بذكر (لا إله إلا الله) دائماً وبدون عدد.

#### ٥ - تعلم الاسم:

أن يتلقى طريقة نطق الاسم المفرد (الله) ويعرف صفات الاسم وخصائص كل حرف من حروفه. وأن يراعى المريد عدم تغيير الاسم ما دام مالكاً لحاله. أما إذا غلب عليه الغرام، فالأمر واسع عند أربابه وللعارفين حكم على أسبابه.

#### ٦ - التقليل من الذكر:

عندما يتعلم المريد طريقة نطق الاسم ويحرق قلبه عند نطق الاسم المقدس، يكون عليه أن يذكر الله بمقدار محدد حتى لا يزيد عليه ليلاً أو نهاراً.

#### ٧ - التأمل والإشراق:

أن يستغرق المريد في التأمل والفكر حتى يصل إلى كشف أسرار المعارف والكون والمخلوقات. وفي هذه المرحلة من الشفافية، يشرق باطنه بنور العزة والجلال ويشاهد قلبه لطائف أسرار المعاني.

وبعد أن يمر المريد بهذه المراحل السبع يطلق له العنان في ذكر جميع الأسماء بالقلب واللسان ويكون عليه أن يقرأ كل يوم جزءاً من القرآن الكريم يسمى (الوظيفة) وبذلك يصبح شيخاً يمكن إجازته.

ويتلقى الإخوان مبادئ الطريقة بالتلقي، فيتلقى المريد طريقة قراءة الأوراد التي تتلى بعد صلاة الصبح وبعد صلاة المغرب، ويكون عليه أداء الصلوات الخمس جماعة، ويتعلم المريد أسرار تلاوة الأوراد والأحزاب، فهي من الأسرار المحفوظة. كما يتعلم طريقة الذكر وتقاليد الطريقة.

#### أوراد الطريقة المدنية

يقرأ «الورد» في أوقات منظمة فيقال أوراد الليل. أما «الحزب»، فليس لقراءته وقت متخصص. وهي أدعية وضعها شيوخ الطريقة، أهمها الصلاة المشيمية، ونصها كالاتي:

«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. بسم الله الرحمن الرحيم،

اللهم صلى وسلم بجميع الشئون في الظهر والبطون. على من منه انشقت الأسرار الكامنة في ذاته العليا ظهوراً، وانفلقت الأنوار المنطوية في سماء ضفافه السنية بدرأ، وفيه ارتقت الحقائق منه إليه، ونزلت علوم آدم به فيه عليه، فأعجز كلاً من الخلائق فهم ما أودع من السر فيه، وله تضاءلت الفهم، وكل عجزه يكفيه، فذلك السر المصون لم يدركه منا سابق في وجوده، ولا يبلغه لاحق على سوابق شهوده، ما عظم به من ينبئ رياض الملك والملكوت، بزهر جماله الزاهر، مونقه، وحياض معالم الجبروت بفيض أنوار سره الباهر متدفقه، ولاشئ إلا وهو به منوط وبسر الساري محوط، إذ لولا الواسطة في كل صعود وهبوط لذهب كما قيل الموسوط، صلاة تليق بك منك إليك، وتتوارد بتوارد الخلق الجديد





والفيض المديد عليه، وسلاماً يجارى هذه الصلاة فيضنه وفضله كما هو أهله وعلى آله شمس سماء العلا وأصحابه والتابعين ومن تلا، اللهم أنه شرك الجامع (٢٠).

(٢٠) الأنوار القدسية، ص ٣٧.

## الورد المبارك

استغفر الله (مائة مرة)

اللهم صلى على سيدنا محمد عبدك ونبيك ورسولك النبي الأمي وعلى آله وصحبه وسلم (مائة مرة)

لا إله إلا الله (مائة مرة)

وتختتم بقوله: سيدنا محمد رسول الله (مرة واحدة)

**أوراد للحماية من الخوف:** يضع يده على صدره ويقول سبع مرات «سبحان الملك القدوس. الخلاق الفعال». ثم يقول:

«إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد، وما ذلك على الله بعزيز» (٢١).

**أوراد لتيسير الرزق:** يقول: «أعوذ برب الفلق».

**أوراد من أجل الإخلاص والصدق:** يقول: «قل هو الله أحد».

**أوراد من أجل النجاح:** يقول: «يا قوی یا عزیز یا علیم یا قدیر یا سمیع یا بصیر».

## مجالس الذكر

مجالس الذكر تُقرأ بها الأدعية والأوراد، ويُتلى فيها القرآن الكريم، ويعتبرون الصوفية الذكر هو الركن الأساسي في العبادة ويستندون على ما جاء في القرآن الكريم «واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون» (٢٢) «فاذكروني أذكركم» (٢٣) ففي الذكر يتم ربط حركات الجسم مع الخبرة الروحية (٢٤).

وتقام حلقات الذكر بعد صلاة العشاء إذا كان الجمع غفيراً، أما إذا كان الجمع قليلاً، فلا تقام، وفي هذه الحالة يقرأ كل فرد ورده منفرداً.

تقام حلقات الذكر لقادة الطريقة على الرمال تحت ضوء القمر بعد صلاة العشاء، وفي تلك الحلقات يقف الجميع في حلقة حيث تتشابك الأيدي، اليمنى مع اليسرى وكل يشبك يده مع العضو الملاصق له، حتى يكون الجميع حلقة متكاملة. ويقود الحلقة مؤشر أو قائد يقف في الوسط، ويقف حوالي ١٤ منشداً على كل من الجانبين الشرقي والغربي، وإذا كانت الحلقة كبيرة يقفون في الوسط في صفين متقابلين وأحياناً يتبادلون الوقوف: الذين في الجانب الشرقي يسيرون إلى الجانب الغربي، والذين في الجانب الغربي يسيرون إلى الجانب الشرقي. المؤشر يفتح الحضرة حيث يقول: «حي» بالمد الطويل ثم بالمد القصير. ويأخذ فترة وهو يقول حي ويحرك يده اليمنى وجسمه. ثم يعطى إشارة فيبدأ الإنشاد المنشدون من الجانب الشرقي يرددون كلمة لا إله إلا الله من غير تبديل ولا تغيير ثم يرددون الاسم المفرد



(٢٢) سورة الأنفال، آية ٤٥.

(٢٣) سورة البقرة، آية ١٥٢.

(٢٤) في رقص الدراويش في تركيا القائد

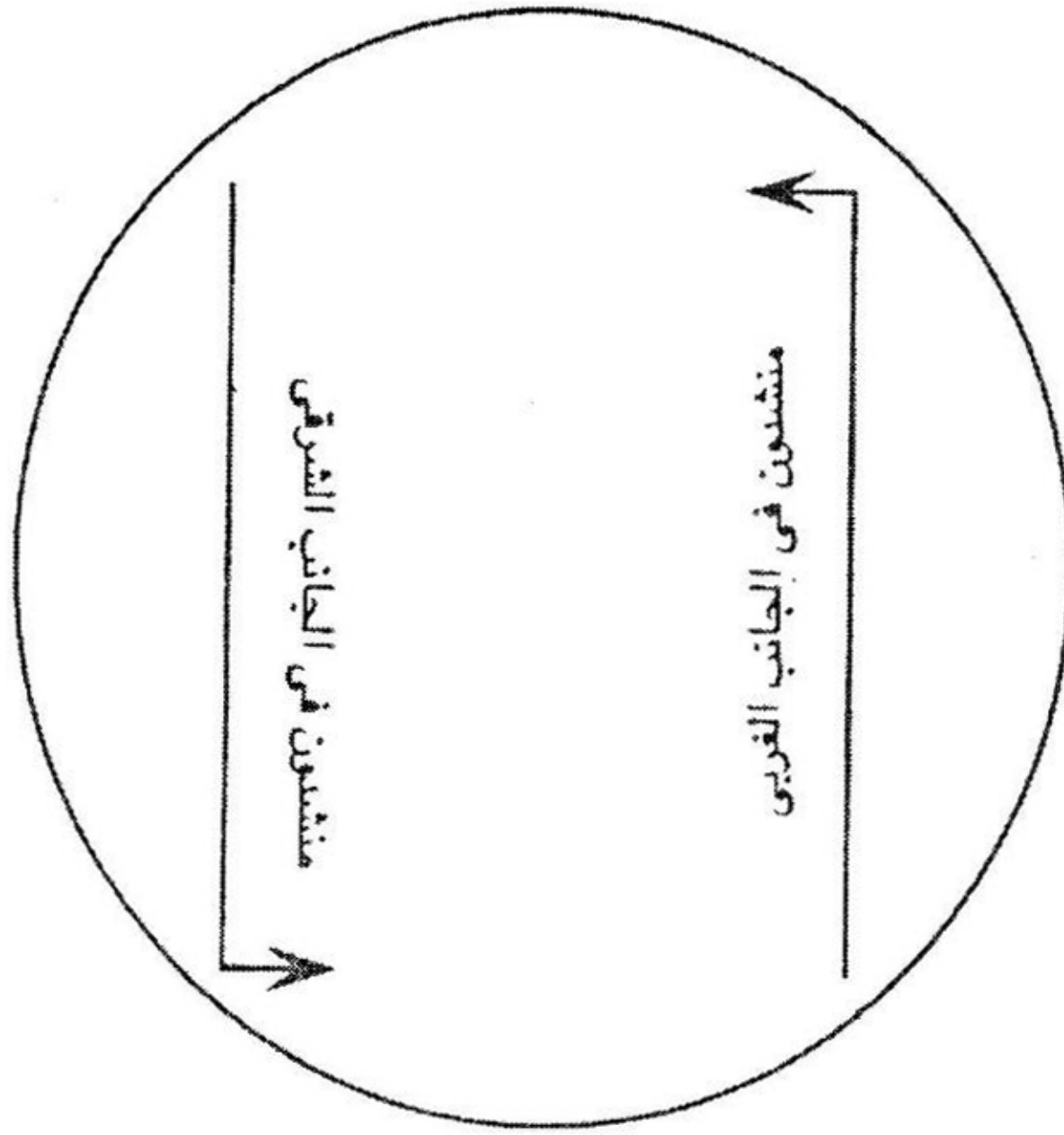
في الرقص يرمز إلى الشمس، ويدور الراقصون حوله مثل النجوم وتمثل الحركات الدائرة نمو الشتاء إلى الربيع ووضع أيديهم يرمز إلى السماء والأرض، فأذرعتهم ممدودة حيث ترفع اليد اليسرى بكف مقلوب رمزاً لأن ما سيتلقونه سيعطونه بأيديهم للآخرين. وكلمة رقص في اللغة التركية تعني الإنصات إلى الموسيقى والسماء.

– منين آند: الرقص التركي. ترجمة مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ص ١٤ - ٢٠.



(الله) ثم يعطى إشارة للمنشدين بتغيير النغمة من المد الطويل إلى المد القصير أو العكس. ويبدأ الإشارة بالواقفين جهة الشرق فيرد عليهم أهل الغرب. ثم يجلسون جلسة قصيرة ثم يقومون مرة ثانية. وقد تستمر حلقة الذكر لمدة ساعة، ويلف خارج الحلقة أثناء الذكر واحد من المريدين وهو يحمل مبخرة للبخور لأنهم يعتقدون أن البخور<sup>(٢٥)</sup> يطهر القلب ويزيد الروح ازدهاراً، كما يلف خارج الحلقة مجموعة من الشاويشية وهم يذكرون (حى أو الله) للمحافظة على النظام.

ومسموح لأى شخص طاهر ومتوضئ أن يشارك فى حلقات الذكر على أن يلتزم بأداب الدخول فيكون عليه أن يقف خارج الحلقة ويقول: (حى حى حى) أكثر من عشرة مرات فيأذن له الشخص الواقف وسط الحلقة.



### نظام حلقة الذكر فى الطريقة المدنية الشاذلية

والمنشدون ينتقلون من الجانب الشرقى إلى الجانب الغربى  
والذين يقفون فى الجانب الغربى ينتقلون إلى الجانب الشرقى

وهذه الحلقات خاصة بالرجال فلا يسمح للنساء بالاشتراك فى ممارسة الطقوس المختلفة ولكن يسمح لهن بالمشاهدة من بعيد وغالباً يكون هؤلاء النساء من الأجانب عن الواحة.

### الإنشاد

يعتمد الإنشاد فى الطريقة المدنية على الإنشاد الصوتى، فلا يستخدمون أى نوع من الآلات الموسيقية ولكنهم يعتمدون على التنويعات الصوتية.

(٢٥) البخور: يشير البخور إلى الصلاة والخدمة والجهاد وكان معروفاً فى مصر القديمة إذ كانت العطور والبخور من الطقوس الأساسية فى الديانة.

عبد العزيز عبد الرحمن: العلوم والفنون عند قدماء المصريين (طب - صيدلة - كيمياء - نبات)، دار الفكر العربى مطبعة الاعتماد، القاهرة، ص ٤٠.







والطريقة لها قصائد تسمى قصائد مدنية شاذلية يحفظها الإخوان عن طريق السماع أو من بعض الكتب مثل كتاب الشيخ سلامة الراضى شيخ الطريقة الحامدية الشاذلية . كما ينشدون من كتاب السعادة الأبدية .

والطريقة المدنية لها نغمة خاصة فى الإنشاد تختلف عن باقى فروع الطريقة الشاذلية، وأشهر القصائد تنتمى إلى الشيخ المدنى، منها:

قصيدة مطلعها «يميناً بكم ما حلت عندى لحبكم ولو هتكت فى الأسنة والنبيل»

وقصيدة «فوض الأمر إليه» قالها فى إسطنبول لأحد أتباعه

وقصيدة «ذكرت جمع إخوانى» عندما كان يودع إخوانه

وقصيدة «ألا بالصبر» قالها لابنه الشيخ الظاهر

كما ينشدون قصيدة أبى مدين الغوث «ما لذة العيش»

وقصيدة لعبد الرحمن البرعى «يا عالم بالسر لا يخفاه» فقد كان يحج كل عام وفى

إحدى السنوات لم يستطع الحج فقال هذه القصيدة اشتياً لزيارة الرسول (ﷺ) .

والمنشد لا يبدأ الإنشاد إلا إذا أخذ الإذن من القدوة، ويبدأ الإنشاد حيث يردد البيت مرة

أو مرتين ثم يبدأ خلفه الإخوان يرددون بيتاً معيناً يرددونه بعد كل فقرة ينشدها.

من قصيدة «يا عالم بالسر لا يخفاه»

مفرد:

الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

وقلوب أهلك وراءكم تشتاق وإلى جمالك ترتاح

المجموعة:

الله يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

مفرد:

والرحمة للعاشقين تحمل ثقل المحبة والهوى فزاح

المجموعة:

يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

فهذه القصيدة لها طابع روحى ولكنها تعبر بأسلوب حسى كما هو واضح من تشبيه حب

الله بحب المعشوقة، وهذا الأسلوب يمكن التعرف عليه فى أغنيات سليمان التى تعبر بأسلوب

حسى عن العشق بين العبد وربّه (٢٦) .

الوعظ

وهو عبارة عن قصص ومأثور عن الصحابة وآل البيت وعلى بن أبى طالب (عليه السلام)

وتخلط بحكايات عن أبى نواس وهارون الرشيدى، ويختتم الوعظ بطلب الرحمة للجميع وأن

يكون القرآن الكريم شفيعهم من النار.

(٣١) راجع سفر المزامير ونشيد الإنشاد.



## الاحتفال بيوم المولد النبوى الشريف

تبدأ احتفالات الطريقة السنوسية بمولد الشيخ السنوى قبل المولد النبوى الشريف باثنتى عشر يوماً (١٨، ١٩، ٢٠، أبريل ٢٠٠٥)، ويجتمعون فى مقر الجامع السنوى فى ادرار كل مساء ويقرءون جزء من كتاب المناوى حتى يتمون ختم هذا الكتاب فى ليلة المولد النبوى الشريف وفى هذا المساء تبدأ الاحتفالات الشعبية فى سيوة بهذه المناسبة الدينية العظيمة.



### فى مساء ليلة المولد

تبدأ السيدات الشابات فى عجن الحنة بالماء المغلى والكركديه . ورسمها على يدي الفتيات والسيدات وأثناء ذلك يشترك أفراد الأسرة خاصة ربة المنزل وبناتها وأبنائها الشباب فى ترديد أغانى عبارة عن مدائح فى الرسول (ﷺ) يشترك فيها الشباب أو أغانى تغنى للحنة أو بمناسبة الزواج خاصة بالفتيات:

صلوا على نبينا      صلوا على محمد

حب النبى زاد قلبى غرام

حب النبى زاد قلبى غرام

مكة وزمزم وبيت الحرام

صلوا على نبينا      صلوا على محمد

قبر النبى جانى فى منامى

أغانى عن معجزات الرسول (ﷺ) وقصة الغزاة:

صلوا على صاحب المعجزات خير الخلائق

قال لها المصطفى روحى لا تسرحى وقت الغروب

صلوا على صاحب المعجزات

أغانى خاصة بالفتيات:

الحنة الحنة يا بنات

عصفورى أه يا أماه والورد ضلل علينا

عصفورى يا أماه فى الحارة

معايا باسم الله علشان تحنوا حنة

وأغانى باللغة السيوسية:

(هيا حنوا وحنوا حنة لقد ذهبوا إلى عين طاموسى وهى عين العرائس ووضعوا حنة)

وتبدأ السيدات فى عمل أطباق من العاشورة التى تصنع من الدقيق والسكر والنشا وتزوق بالزبيب وجوز الهند أو أنواع أخرى تصنع من المكرونة والفول ومرق اللحم.





وترسل الأم طبق إلى كل بنت من بناتها المتزوجات ولكل أخت من أخواتها في مساء يوم المولد فيُرد الطبق ويملاً بالعاشورة التي تصنعها حمأة كل منهن. ويرسل هذا الطبق مع الأطفال وعند تقديمه يقال «ذاق ذاق تعطى لك العافية إن شاء الله».

### الاحتفال في الصباح الباكر (في اغورمي)

ترتدى الفتيات في الصباح الباكر الملابس الجديدة الملونة وتذهب إلى الجيران في مجموعات يرسلها كل بيت مجموعة من ثلاث أو أربع فتيات كل منهن تحمل إناء به حلوى أو عاشورة وتقدمه للجارات حيث تأخذ كل واحدة ملعقة واحدة من الطبق وعند التقديم يرددن «ذاق ذاق تعطى لك العافية إن شاء الله».

### في الساعة العاشرة

تذهب السيدات والفتيات إلى بيت إحدى النساء ويجتمعن في حوش مكشوف أمام المنزل ويجلسن على الأرض في شكل دائرة ويبدأن في الغناء والرقص والتصفيق وإصدار صيحات تعبر عن الفرح والغامرة ويبدأن الغناء بتحية صاحبة المنزل قائلات:

يا فاطمة يا بنت نبينا افتحي البوابة يا فاطمة أبوك داعينا

وليس بالضرورة أن يكون اسمها فاطمة ولكن إطلاق اسم فاطمة الزهراء على صاحبة الدعوى يعد نوعاً من التكريم.

ثم تبدأ الأغاني في مدح الرسول (ﷺ):

صلى على النبي صلى وعلى النبي صلى

تأخذونا معاكم صحبه نزور وياكم الكعبة

ثم أغاني في الغزل:

قاعدة في وسط البساط مالية السبت رمان

يا أم الرموش طوال حسبي علينا آمال

كل اللي شافك قال صلى على النبي صلى على النبي صلى

ابعدوا خياله عنى خيال حبيبي بيجننى

يا الله ليش ليش أخذوا حبيبي عالجيش

وعندما يشتد الحماس، يقمن بالرقص على دقات على جراكن الماء والتصفيق والزغاريد واثناء ذلك تتعالى الصيحات:

لا يا لالى يا لالى لا

وبعد حوالي نصف ساعة من اجتماع الفتيات جاءت صاحبة المنزل وهي ترتدى «الترقوطة» وتحمل صنية على رأسها عليها أطباق العاشورة وبدأ الجميع في تحيتها بالزغاريد والتصفيق فبدأت ترقص والصنية فوق رأسها قبل أن تضعها على الأرض ثم يشترك الجميع في تناول الإفطار.



وفى حوالى الحادية عشر وصلت «المغنية» السيدة فاطمة وهى سيدة كبيرة فى السن تحفظ العديد من الأغانى باللغة السيوية والعربية وكان يصاحبها اثنتان من السيدات فتعالت الصيحات والزغاريد تحية للقادمات وهبت الفتيات راقصات على نغمات (الله حى الله حى الله حى).

أخذت السيدة فاطمة «الجيركن» وأخذت تدق عليه وهى تغنى:

يا حمام يا حمام المغربى

مين يشتريك يا حمام منى

ويرد عليها الجميع:

وغنت أغانى فى الرسول

صلى يا ربى وسلم على النبى خير البريه

ثم أغانى من الزواج باللغة السيوية تحكى عن عزل المرأة لزوجها وخوفها من ملاحقة الحمام.

احتفالات الرجال

فى الصباح يجتمع أبناء كل حارة الشباب معاً والرجال معاً ويتناولون الفطور فى مكان مفتوح ظليل حيث تخرج صوانى عليها أطباق من العاشورة إلى كل مجموعة.

يجتمع أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية فى «اغورمى» ويمدحون ويردد أفراد كل طريقة مدائحه ثم يتناولون الفطور معاً.

ثم يذهب أفراد الطريقة العروسية إلى ضريح الشيخ عبد الله ويجلسون أمام المقام وهم يمدحون ويدقون على الدفوف:

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله

وصلوا إلى الحضرة والقبّة الخضراء البشرى البشرى يا رسول الله

الله أعطاه والسعد ناداه وطن قحياء

حبى رسول الله

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله





ويأتى علم الطريقة محمول فوق كاروزه وفى أثناء الإنشاد ينصب بين الصخور ثم يحمل أحد أفراد الطريقة العلم ويسير خلفه المنشدين حاملين الدفوف ثم يتوجهون إلى منزل الشيخ ويدخلون ويقيمون الحضرة لفترة من الوقت ثم يجلسون على الأرض ويقدم لهم الفطور.

### الاحتفال وقت الظهر

قبل مولد النبوى يجمع أفراد الطريقة التبرعات من أفراد الطريقة ومن جميع أهل سيوة لإقامة الاحتفالات الجماعية حيث يتم شراء عجل ويذبح ويطبخ معه الأرز والفتة والخضار.

فى وقت الغداء يقف أفراد الطريقة فى طابور أمام جامع الطريقة السنوسية ومعهم أفراد من الطريقة الجعفرية فى انتظار وصول القادمين من الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية الذين يأتون فى عربات نصف نقل ويصعدون إلى أعلى سلم الجامع فى موكب وهم يرددون: لا إله إلا الله

وعند الوصول إلى أعلى السلم يسلم كل فريق على الآخر ويدخلون فى طابور إلى داخل الجامع ويتناول الجميع الغداء معاً. ثم يشربون الشاي وينصرف أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية معاً.

أما أفراد الطريقة الجعفرية فيبقون مع أفراد الطريقة السنوسية لإقامة الاحتفال وقت العصر داخل الجامع.

فالطريقة السنوسية تعتمد على العلم والقرآن الكريم ولا تهتم بالمظاهر الاحتفالية فهى أكثر تشدداً فى الحركة وطريقة الأداء والاختلاط مع الأجانب خاصة النساء.

فى الساعة السابعة تبدأ الحضرة وتبدأ بتلاوة القرآن الكريم ثم يبدأ شيخ الطريقة فى تلاوة سيرة الرسول (ﷺ) ثم يأذن للمنشدين وغالباً يفضل أن يبدأ الإنشاد بالضيوف القادمين من القاهرة من أفراد الطريقة الجعفرية مثل الشيخ سيد الذى قضى فترة من حياته فى سيوة أثناء تواجده فى الخدمة العسكرية فالتحق بالطريقة السنوسية.

ويكون الإنشاد من قصيدة البوصيرى ولا يصاحبه الموسيقى أو الدق على التار.

صلى يارب وسلم على النبى محمد

صلى يارب وسلم على يارب وسلم

على النبى خير البرية

ثم يبدأ الدرس ويشارك فيه الأطفال الذين يوجه إليهم أسئلة وتوزع جوائز على من يجيب إجابة سليمة وهى عبارة عن مصاحف أو كتب الطريقة.

ثم يدخل رجل يحمل صينية عليها شاي أخضر ويوزع على المجتمعين وبعد فترة يأتى بصينية عليها قطع من الكيك تصنعها زوجات أعضاء الطريقة لكى توزع على المجتمعين فى الحضرة من الرجال والأطفال.





وتختتم الحضرة بالدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين .

### الاحتفال وقت المغرب بجوار جامع سيدى سليمان

يجتمع اثنان من أفراد الطريقة الصوفية الشاذلية أمام ضريح سيدى سليمان خادم الضريح يجلس يقرأ من القرآن الكريم أحد أفراد الطريقة يضع إناء به عاشورة بالسكر ويأكل منه إمام الضريح ويحضر أفراد الطريقة الشاذلية والعروسية فى موكب ويجتمعون فى الساحة الموجودة أمام الضريح . وينشد أفراد الطريقة العروسية على نغمات الدف:



لا إله إلا الله لا إله إلا الله

الله الله الله

الله الله

وفى النهاية يردد أفراد الطريقة المدنية:

هلا هلا هلا هلا هلا هلا

الله الله الله

وفى خاتمة الحضرة يتم الدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين ولكل البشر من الضعفاء والمرضى، ثم تقرأ الفاتحة، وينصرفون فى موكب كما جاءوا.

### خلاصة

١ - الاحتفال بالمولد النبوى الشريف يقوم بالدور الرئيسى فيه الطريقة السنوسية المقابل احتفال «السياحة» الذى يقوم بالدور الرئيسى فيه أفراد الطريقة الشاذلية .

٢ - تطورت الحركات الصوفية فى القاهرة والأقاليم بطريقة تختلف عن المناطق الهامشية والأطراف، وكانت دعوة الصوفية إلى جهاد النفس عن طريق مقاومة شهوات الجسد «فلا صفاء للنفس إلا بالقضاء على شهوات الجسد» .

٣ - البدو لم يكونوا على استعداد لفهم النظريات الفلسفية والآراء المجردة . ولذلك تبنت الطرق الصوفية فى الواحة منهجاً يعتمد على التقاليد البدوية المألوفة التى تجعل العلاقة مع رئيس الطريقة تشبه العلاقة الأبوية خاصة أن رئيس الطريقة هو همزة الوصل بين السلالة الحالية وسلالة الرسول (ﷺ) . وبذلك استطاعت الطريقة السنوسية أن تخلق من سكان الواحة وحدةً وتنظيماً استمدت قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا .

٤ - وفى أثناء الحرب العالمية الأولى، اتجهت الطريقة السنوسية إلى تنظيم دفاعها وتحالفها ضد القوى الخارجية . وبعد انتهاء الخطر الخارجى، تحولت الطريقة السنوسية إلى قوة جبرية، ولذلك بدأت الصراعات الداخلية بين الأفراد والجماعات فى الظهور مرة أخرى وبدأت طريقة صوفية جديدة هى الطريقة المدنية الشاذلية فى الظهور استطاعت أن تتغلغل





فى الأعماق الروحية للأفراد والجماعات وأن تكون منهجاً للبناء الاجتماعى وأن تدافع عن المجتمع ضد تناقضاته الخاصة وأن تحد من آثار المنافسة بين الأفراد والجماعات من خلال الاشتراك فى العمل والطعام والممارسات الجسدية عن طريق الذكر والإنشاد. وليس من قوة شيخ الطريقة أو اعتقادهم فيه بل من الاعتقاد الذاتى والإيمان بقوته الدينية، والإيمان بالبركة. وعلى ذلك اكتسب أفراد الطريقة وضعاً مميزاً باعتبارهم أسرة واحدة.

## مجلة «الفنون الشعبية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم  
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور  
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان الثقافى  
والاجتماعى لأحد مظاهر المأثورات الشعبية  
المصرية أو العربية أو العالمية.



# آلة الناي

## فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية

---

عاطف إمام فهمى

---

### مقدمة :

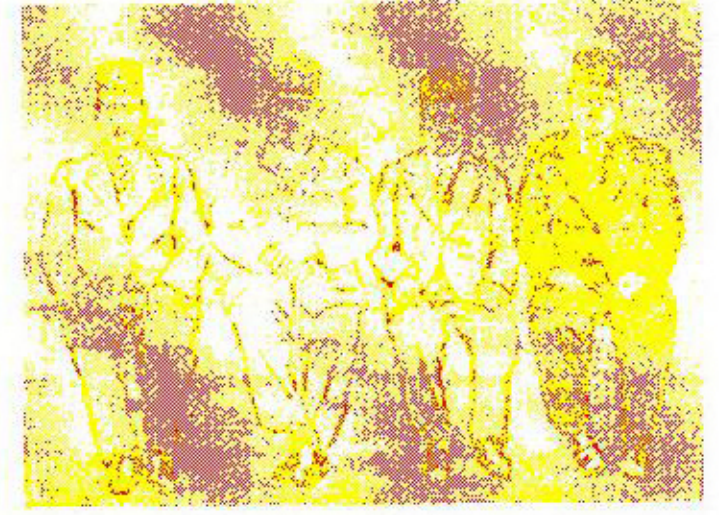
آلة الناي هى أقدم الآلات الموسيقية فى الحضارة المصرية القديمة والتى ارتبطت بالمعتقدات الدينية، فهى من أقدم ما سجله المصرى القديم على جدران المعابد المصرية، وكذلك ما سجله الإغريقى القديم فى جداريات الحفر البارز، والغائر ونقوش آنية الفخار الإغريقية القديمة، وأيضاً ما سجل فى آثار الهند وإفريقيا من لوحات نحتتها الحضارات القديمة.

لقد سجلت الحفريات طريقة العزف على حافة تلك الآلة، ومنها ما هو شائع إلى الآن، ومنه الذى تطور وتغير بين كثير من الشعوب.

ولقد سجل الفنان المصرى القديم منذ آلاف السنين على اللوحات الحائطية فى المعابد صوراً للفرق الموسيقية المصرية يظهر فيها الناي باعتباره عنصراً أساسياً فى الفرقة الموسيقية مع الصنج والكنارة.

لقد أظهرت حفريات جدران المعابد أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة ومختلفة من آلات الناي، ورغم تعدد أشكالها نجدها كلها كانت فى الأصل قصبية مجوفة، ثم تغيرت إمكاناتها وأشكالها، ومنها ما تبدلت وظائفها وارتبطت أحياناً بفنون الغناء والإنشاد وتنوعت أصواتها وتعددت نغماتها ودرجاتها الصوتية تبعاً لتعدد وتنوع خبرة الإنسان ومجالات استخدام هذه الآلة فى مختلف مناسبات الحياة، وتجارب الإنسان التى مارسها خلال تجربة الحياة على مر العصور.





وآلة الناي شائعة في الريف والبادية، في الجبال والوديان، فهي آلة الراعى الموسيقية، وأيضاً آلة الفلاح، وهى أنيس الحادى فى رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة فى الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة فى سكونها الخاشع. ويصدر الزفير المنبعث من صدر العازف خلال فتحاتها كآهات تلامس أحاسيس ومشاعر الإنسان المصغى لها مع تسابيح الوجود الإنسانى، ويصفها البعض بأنها قيثارة السماء التى انبعثت من الأرض تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. وظلت بوجودها الصامت شاهد على دور الحياة. وأصبحت هذه الآلة هى آلة العاشق والولهان، فتحولت النسمات إلى آهات والآهات إلى نغمات والنغمات إلى تسابيح، ويصبح الكون من خلال أنغامها التى تكون ألحانها هى لغة الوجود<sup>(١)</sup>.

وتعتبر من فصيلة الناي كل آلة يقع النفخ فيها على حافة قصبته مباشرة، سواء صنعت هذه الآلات من قصب الغاب أو من الخشب كآلات السلمية، والكولة، والعفافة، والأرغول والشاه وما يماثلها، وكلها آلات تعتبر من الناحية العلمية فصيلة واحدة، وإنما تختلف فى ألوان أصواتها تبعاً لاختلاف أطوال قصبته وسعة قطرها والمواد التى تصنع منها، وتستعمل هذه الآلات فى الأغلب الأعم فى الموسيقى الشعبية والدينية<sup>(٢)</sup>.

إن الموسيقى التى تستمد من الدين شعاعاً قدسياً تلعب دوراً مهماً عند المتصوفين الذين استخدموا هذا اللون من الموسيقى فى الإنشاد وحلقات الذكر<sup>(٣)</sup>.

لقد امتلأت أشعار الصوفية بما كان، وقد استقرت فى الأفهام من أن جمال الصوت أو النغم وما يعبر عنه، شئ صادر من عالم علوى يتذكر به السامع ما كان من لقاء الأرواح بالحق القيوم قبل حلولها فى الأبدان، وينصب دور السامع على تحويل معانى النغم إلى مقياس لواقع حاله مع الله، فإن كان المعنى كتاباً أو قبولاً أو بعداً ووحشة، أجرى بها قياس المراجعة لحاله مع ربه لتتقيد فى قلبه سخونة الحض على طلب المزيد من حب الله ورضوانه<sup>(٤)</sup>.

ولقد صاحبت آلة الناي الأداء الغنائى فى شكله الدينى (على وجه الخصوص)، كما صاحبت التراتيل الصوفية وال دراويش وأيضاً غناء المداحين والإنشاد الدينى وحلقات الذكر والمولد فى جميع المناسبات الدينية على اختلافها، كما كان لها دور بارز فى أعمال الكثير من الموسيقيين، وعلى سبيل المثال وليس الحصر (رياض السنباطى - زكريا أحمد - محمد عبد الوهاب - محمد الموجى - كمال الطويل - عبد الحليم نويرة - عطية شرارة - أحمد فؤاد حسن وغيرهم).

لذلك يهدف هذا البحث إلى إبراز دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية. ومن هنا تبرز أهمية البحث فى أن آلة الناي هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة الفرعونية القديمة وحتى الآن. حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة الغناء الدينى (الفرعونى)، واستمر هذا الدور إلى الآن رغم تعاقب الحضارات على مصر. وبرز بوضوح دور آلة الناي حديثاً فى مصاحبة الموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر والذى يعتبر امتداداً طبيعياً لدورها منذ الحضارة الفرعونية القديمة.

ومن أهمية دور آلة الناي فى مصاحبة التراتيل الدينية فى العصور الفرعونية واستمرارية هذا الدور فى التاريخ الحديث، ومن هذا المنطلق استمد البحث أهميته. إذ لابد من دراسة لدور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

(١) صفوت كمال، قصبه الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة، بحث منشور، ضمن فعاليات المهرجان الثالث للفنون الشعبية (فنون آلات الغاب) الندوة العلمية، العريش، ١٩٩٤م، ص ٤، ٣.

(٢) محمود أحمد الحفنى، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٩٦.

(٣) محمود أحمد الحفنى، المجلة الموسيقية، الموسيقى والدين، من مقال موسيقى الشعوب، العدد ٤٢، ١٩٧٧م، ص ٣.

(٤) فرج العنترى، الموسيقى والتصوف، جريدة أخبار الأدب، مطابع أخبار اليوم، القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٩٥م، ص ٢٤.





## والموسيقى الدينية الإسلامية في مصر تتناول :

١ - الموسيقى الدينية الصوفية .

٢ - الإنشاد الديني (التواشيح - والأغاني الدينية) .

٣ - الابتهاالات الدينية (الأدعية) .

٤ - القصائد الدينية .

٥ - الموسيقى الدينية الآلية البحتة .

## ويتناول هذا البحث شقين :

الأول : رحلة موجزة لآلة الناي عبر التاريخ القديم .

الثاني : دور آلة الناي في الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية .

## أولاً: آلة الناي عبر العصور:

آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، وكانت أحد عناصر فرقهم الموسيقية الثلاثة في الدولتين القديمة والوسطى، والتي كان عمادها المغنى والعازف بالصنج الوترى والنافخ في الناي<sup>(٥)</sup> .

ومن المؤكد أن القدماء في مصر كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة من آلات الناي، نرى رسوماً لها داخل جبانات الجيزة وفي كهوف الجبل الواقع في مدينة (إيتيا القديمة)<sup>(٦)</sup> .

ولقد أثبتت الحفائر والأبحاث في آثار القدماء الفراعنة، أنهم استخدموا نوعاً من أنواع آلات النفخ وهو الخنوى (وهي آلة الناي بلغتنا المعاصرة)، سواء في شكله الطويل الذي كان يسمى (دوجنواي) أو القصير الذي كان يسمى (جنجلاروس)، ومع تكرار ظهور صور منهما للتأكيد على ما كان بهذا النوع من أهمية الاستخدام والتأثير<sup>(٧)</sup> .

وأقدم صورة للناي عثر عليها هي التي وجدت منقوشة على حجر من الإردواز في نقوش ما قبل الأسر، ويتضح لنا أن آلة الناي من أقدم آلات النفخ التي اكتشفت في هذه الفترة الزمنية .

وبالرجوع إلى تلك النقوش، نجد ما هو معروف في ذلك العصر من مكونات موسيقية كانت تشير إلى أن هناك فرقاً موسيقية صغيرة تشترك بالعزف في الطقوس الدينية والمناسبات والأفراح .

واكتشفت أيضاً صورة الناي الطويل ذي الثقوب الكثيرة في منظر للصيد يعزف فيه ابن آوى بآلة الناي (أهرام الجيزة مقبرة رقم ٩٠)<sup>(٨)</sup> .

ثم انتقلت آلة الناي من وادي النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ إلى بابل وآشور، ويبدأ التاريخ الآشوري من منتصف القرن الثالث عشر (ق.م) يوم حكمت أسر ملوكهم عام ١٢٧١ ق.م. الشعوب الآشورية، وهي حلقة من حلقات تاريخ الممالك القديمة<sup>(٩)</sup> .

وآلة الناي في الدولة الآشورية هي مثل ما عرف في الحضارة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف ومشاركاتها في الطقوس الدينية والدنيوية، وكانت هذه الآلة أحب آلات النفخ عند الآشوريين<sup>(١٠)</sup> .

(٥) محمود أحمد الحفنى، علم الآلات الموسيقية، مرجع سابق، ص ٩٤ .

(٦) علماء الحملة الفرنسية (فيوتو)، وصف مصر، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨١م، ص ١٨٥ .

(٧) فرج العنتري، الموسيقى والتصوف، مرجع سابق، ص ٢٦ .

(٨) محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات المصرية، القاهرة، ١٩٣٦م، ص ١٦ .

(٩) سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، الطبعة الثانية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٢١٠ .

(١٠) محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ص ٥٥ .



والفرس أول من استخدموا آلة الناي بصور متقدمة، أطلقوا على الناي اسم (ناي نارم)، أي ناي ذو صوت رخو بغرض المقارنة بينه وبين المزمار ذي الصوت القوى الصارخ الذي أطلق عليه اسم (صورناي) (١١).

(١١) محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقى والغناء عند العرب، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٦.

وبعد ظهور الإسلام، انتقلت الموسيقى العربية إلى مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها كل الاختلاف، وأهم المدن التي انطلقت منها الحضارة الإسلامية هي مكة المكرمة، حيث ولد الرسول، ومدن الحجاز حيث تفجرت ينابيع الدين الحنيف.

والناي في العصر الإسلامي هو الناي الذي عرف تبعاً للاسم الفارسي (ناي)، والذي حل محل الاسم العربي (قصبه أو قصابة)، وهو لا يختلف من حيث الشكل والطول وعدد الثقوب وعدد العقل وطريقة العزف في الدولة الأموية والدولة العباسية.

نقل العرب موسيقاهم إلى الأندلس، وكانت آلة الناي أهم الآلات التي استخدمت بجانب الآلات الوترية وآلات الإيقاع، وكانت تقدم في الاحتفالات الدينية ومصاحبة للغناء والرقص والأفراح والمناسبات. ثم اتسع استخدام آلة الناي في العصور التالية مثل العصر الفاطمي والعصر المملوكي (في مصر) (١٢).

(١٢) قدرى سرور، آلة الناي وتطوير أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٣٦.

### آلة الناي في التراث الشعبي:

نسج الفنان الشعبي حكايات حول هذه الآلة المصنوعة من الغاب المجوف، يضيف بحبكتها الدرامية قداسة تلك الآلة البسيطة في تكوينها، والمعقدة في إمكاناتها الموسيقية، كما أعطى الفنان الشعبي لهذه الآلة مواقفاً وأحداثاً تجعل لها قيمة عقائدية روحية، بجانب قيمتها التاريخية والفنية.

ويروي الفنانون الشعبيون أن آلة السلامية (وهي من فصيلة آلة الناي)، قد سلمت الرسول (صلى الله عليه وسلم) قبل الدعوة الإسلامية من مجلس خمر دعى إليه، إذ حاول بعض أتباعه أن يجعله يشاركهم مجلس سمرهم، وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومنادمة (١٣).

(١٣) صفوت كمال، مرجع سابق، ص ٣.

وحينما كان الرسول الأمين (صلى الله عليه وسلم) في طريقه إليهم، وهو الذي لا يخلف موعداً سمع أحد الرعاة يعزف على هذه الآلة ألحاناً شجية، فوقف للحظة يستمع إليها، وطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسابيح النغم، وأخذته سنة من النوم فغفل عن مواعده، وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أتباعه، أسرع إلى حيث تواجدوا على اللقاء فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يسوا من حضوره فذهبوا إلى حيث يسرون.

وفي يوم آخر، التقى بهم الرسول الصادق الأمين (صلى الله عليه وسلم) وروى لهم ما حدث له من أمر خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له من أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلمه من هذه المكيدة، ومنذ ذلك الوقت (كما تروى المأثورات الشعبية) سميت السلامية، وأصبحت هذه الآلة لها مكانتها في الإنشاد الديني.

وبعد وفاة الرسول ﷺ، أصابها شرخ من شدة الحزن، لذا كان صوتها حزيناً شجياً به (بحة) من شدة الأسى (كما تروى المأثورات الشعبية).

ولآلة الناي مع السلامية أهمية خاصة في فرق الإنشاد الديني والتصوف، وقد شاع استخدامها في حلقات الذكر الصوفي ورقصات الدراويش التي تدور فيها حركات الراقصين في دوائر مكتملة كحركة الأفلاك في عالم السماء (١٤).

(١٤) صفوت كمال، مرجع سابق، ص ٤.



## ثانياً: دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

احتضنت الأديان على اختلافها قديماً وحديثاً فنون الموسيقى لتنسج من ألحانها حلة نورانية تسبغها على المشاعر وتجذب بها العواطف، وتوقظ بها الأرواح الصافية لتبعث فيها نوراً من الحب الإلهى الأعلى، ثم تتدرج بها من خلق العاطفة والشعور فى الجانب الروحى، إلى توجيه تلك العاطفة لنفسها إلى الخير وبذله للغير<sup>(١٥)</sup>.

(١٥) محمود أحمد الحفنى، المجلة الموسيقية، مرجع سابق، ص ٣.

والموسيقى تعبر عن التصوف من قديم الزمان. عرفها المتصوفون فى مختلف العصور، وقد كانت من قوة تأثيرها أن وصل الإنسان إلى قمة الروحانية عند سماعها. والموسيقى تعبر عن الأحاسيس والمشاعر المختلفة والمتعددة للإنسان طوال مراحل حياته من الميلاد وحتى الممات.

ومن أهم أنواع الغناء: الغناء الدينى والتراويل الدينية التى عرفها الإنسان منذ العصور القديمة. وآلة الناي هى الآلة الوحيدة التى صاحبت الغناء بشكل عام، والدينى بشكل خاص، منذ عصور الفراعنة ولا تزال حتى الآن.

(١٦) لطفى نجيب منصور، علاقة الدين بالموسيقى والإيمان، المجلة الموسيقية، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٣٠، ١٩٧٦م، ص ١٦.

(١٧) نبيل كمال بطرس، الموسيقى القبطية، المجلة الموسيقية، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٥٣، ١٩٨٧م، ص ٣٦.

(١٨) أحمد محمد الشنوانى، كتب غيرت الفكر الإنسانى، الجزء السابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٤٩.

وقد أدرك الإنسان قديماً أثر الموسيقى فى تقوية الإيمان فى القلوب، فعمد إلى صلواته يضع لها الموسيقى والألحان، واستخدمت فى المعابد بأنواعها حافلة بالجلال الدينى والقدسية<sup>(١٦)</sup>.

والألحان والترايم القبطية، تراث موجود منذ قديم الزمان، وهى كنز ثمين وملك خاص للكنيسة القبطية، وهذه الألحان ليست عربية ولا تركية ولا بيزنطية ولاغربية، وإنما هى موسيقى مصرية صميمة<sup>(١٧)</sup>.

## الموسيقى الدينية الصوفية

### ما التصوف:

التصوف ليس فلسفة محددة المسائل، ولا مذهباً بين المعالم يجتمع الزاهبون فيه على رأى واحد فى الفكر وخطة واحدة فى العمل، بل الصوفيون يكرهون وينفرون من القيود، وقد قالوا: «إن الطرق الصوفية إلى الله كعدد أنفاس آدم»، ويعنون أن لكل نفس طريقها إلى الله ولكن مع هذا اجتمعت من أقوال الصوفية وأفعالهم على مر الزمان آراء وأفعال تعد من قواعد مذهبهم، ويسمى الناس من يرى هذه الآراء أو يفعل هذه الأفعال صوفياً<sup>(١٨)</sup>.

وتعتبر آلة الناي شارة موسيقية صوفية، ولعلنا نعرف أن شهيدة العشق الإلهى سيدتنا رابعة العدوية<sup>(\*)</sup>، كانت تمارس العزف على آلة الناي، وهى تعرف لعلو قدرها مقاماً محموداً بين طليعة السالكين إلى الله.

### الناي فى الموسيقى المولوية (الدرأويش):

حظيت آلة الناي منذ القرن الثالث عشر وحتى الآن بمكانة خاصة فى الموسيقى الصوفية، ومنذ أن أسست الطريقة المولوية والتى كان إمامها «جلال الدين الرومى»<sup>(\*\*)</sup>، استخدمت آلة الناي كأحدى الآلات التى تحتل مكانة مهمة، وعازف الناي يطلق عليه (نايزين Neyzen)، وأشهر عازف ناي تركى هو «حمزة دده» الذى عاش فى القرن الثالث عشر والذى لم يفارق «جلال الدين الرومى» قط، وقد شهد هذا القرن عازفين آخرين أمثال «عثمان دده ويوسف دده».

(\*) أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عتيك المتوفية نحو سنة ١٨٥ هـ، وكانت البنت الرابعة لأبويها، كانت تقرض الشعر وتغنيه وتعزف على الناي ولها مزاج فنى رقيق وميل طبيعى إلى الحزن، ولعلها لذلك كانت تحب الناي على العود، وشعرها أنشوى فيه لغة النساء، وكان سيدها يسخطها دائماً عندما كانت فى مجلسه بسبب اتجاهاتها الدينية القوية.

(\*\*) جلال الدين الرومى (٦٠٤ هـ - ١٢٠٧ م إلى ٦٧٢ هـ - ١٢٧٣ م)، هو الشاعر التركى المشهور ومؤلف المثنوى، أول من كتب الشعر باللغة التركية بهدف استخدامه كوسيلة لنشر أفكاره الصوفية بين مريديه، وعاش متنقلاً بين فارس والشام والأناضول حتى استقر به المقام فى مدينة قونية بالأناضول (تركيا الحالية)، له أشعار بالعربية والفارسية والتركية ضمنها أفكاره الصوفية.



واستطاع جلال الدين الرومى بالأشعار وبالموسيقى الوصول إلى العالم الداخلى للإنسان، وجعل الموسيقى فناً لتجلى العشق الإلهى، وقد ألف جلال الدين الرومى (كتاب المثنوى)، وهو مؤلف من ستة مجلدات، ويحتوى على ٢٥٧٠٠ بيت من الشعر، وأهم الأفكار التى وردت فى هذه الأشعار تتناول الوجدانية وأسس الدين الإسلامى وتفسير الآيات القرآنية وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مع شرح لها، ووحدته آلامه وحرية مساواة الأفراد، وقد خصص الرومى جزءاً كبيراً من تلك الأشعار لآلة الناي (١٩).

(١٩) فرج العنترى، مرجع سابق، ص ٢٦.

والمثنوى من ثنى يثنى، وسماها جلال الدين بذلك لأن كل بيت منها يتركب من شطرين لزم فيها قافية واحدة مستقلة، وبحراً واحداً مع اختلاف المعانى وتفاوت القوافى. وقد شرع جلال الدين الرومى فى نظم المثنوى فى مستهل عام (٦٥٨ هـ - ١٢٥٩ م)، وأنجز الجزء السادس عام (٦٧٢ هـ - ١٢٧٣ م) قبل وفاته بأيام.

والمثنوى يطلق على نوع من الشعر فى آداب الديوان الكلاسيكى (التركى العثمانى)، وقد أصبح الناي رمزاً لجوهر المثنوى، وعندما يقال المثنوى يرد إلى الذهن جلال الدين الرومى، وعندما يقال جلال الدين يرد إلى الذهن الناي والمثنوى.

ولآلة الناي عند جلال الدين الرومى مكانة خاصة لاتصاله بالعشق الإلهى، وقد افتتح المثنوى بمقدمة فى الناي، وهو رمز الروح التى تحن إلى عالمها وتنوح. وقد أولع به المولوية واستعانوا به فى أفكارهم. وقصة الناي يبدأ بها المثنوى، فيقول:

استمع للناى غنى وحكى  
مذ كان الغاب وكان الوطن  
أين صدر من فراق مزقاً  
من تشرده النوى من أصله  
كل نادٍ قـد رآنى نادياً  
ظن كل أننى خير سـمير  
أن سرى فى أنينى قد أظهر  
أن صـوت الناي نار لأهواء  
هى نار العشق فى الناي تثور  
حدث الناي بأهوال الطريق  
أهل هذا الحس من لا حس له  
ضلت الأيام فى آلامنا  
ليس إلا النار فى أيامنا (٢١)

(20) suleymon Ergoner, Nay Metodu, Istanbul, Gunluk Ticoret, Tesisleri, 1980. P. 10.

(٢١) أحمد محمد الشنوانى، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

ويقول الرومى: «منذ أن قطعوا الناي من الغابة والناس ييكون ببيكانه، فهو يشكل آلام الفراق وصدره يمزقه الفراق؛ لأن كل ما بعد عن أصله يطلب الوصال».

ويقول: الناي «أصبح أنينى يتردد فى كل جماعة، وصرت صاحب البائسين والسعداء، ولا أحد يعلم الأسرار داخلى، فلا توجد للعيون الأنوار التى تدرك بها مأساتى، ولا توجد للآذان الأنوار التى تسمع بها أسرارى» (٢٢).

(٢٢) عبد المنعم الحفنى، الموسوعة الصوفية: أعلام التصوف والمفكرين عليه والطرق الصوفية، ط ١، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ١٨٥.

ويرى المولوية أن آلة الناي تحكى الأسرار الإلهية، لذلك فهم دائمو الإنصات لصوته، وكان الرومى يعطى أهمية للآذن أكثر من تلك التى يعطيها للعين وللرؤية؛ ولهذا كان الإنصات والاستماع أمراً واجباً فى الدين والطرق الصوفية، لما ورد فى (القرآن الكريم - فى سورة طه - الآية ٤٥)، بسم الله الرحمن الرحيم «قال لا تخافا إننى معكما أسمع وأرى، صدق الله العظيم».



وفى هذه الآية تقدم السمع على الرؤية دلالة على الأهمية، ولهذا أصبح صوت الناي أكثر تأثيراً من صوت أية آلة أخرى عند الأتراك، وخصوصاً المولوية.

وفى العصور التى تلت جلال الدين الرومى، احتلت آلة الناي مكانة مهمة فى الموسيقى المولوية، وكان عازف الناي يعامل كمطرب، وعلى عكس جميع الآلات فإنه من الممكن أن يشترك مع الفرقة عدد من عازفى الناي؛ لأن ذلك يؤدى إلى ثراء صوت الناي، وعلى مر العصور كان لعازفى الناي إسهاماتهم فى وضع الألحان المولوية، ومنهم (كونشك مصطفى - عثمان دده - إسماعيل دده - سليم الثالث - سعد الدين هير - سعد الدين أرل) (٢٣).

(23) Suleyman Erginer, Ibid., P. 186.

ثم انتقلت هذه المدرسة إلى مصر مع الفتح العثمانى فى بداية القرن السادس عشر، وأصبح مقر هذه المدرسة هى النكايا التى انتشرت فى مصر، وكان يؤدى فيها الفن المولوى حتى منتصف القرن العشرين، ومن هذه المدرسة تخرج الكثير من مشاهير العازفين المصريين، وظل أسلوب هذه المدرسة مسيطراً على أسلوب الأداء فى مصر حتى مطلع هذا القرن، حيث بدأ ظهور الشخصية المصرية فى أداء آلة الناي (٢٤).

(٢٤) كتاب مؤتمر الموسيقى العربية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٣٣م، ص ١٢٩.

وفى مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م، تكونت لجنة لجمع وتسجيل المأثورات برئاسة «روبرت لاخمان» الألمانى، مع طاقم من كوادر أجنبية ومصرية، وحصلت هذه اللجنة على عدد تسعة تسجيلات بالناي عن طقوس المولوية الأتراك، وخمسة تسجيلات لطريقة الذكر الليثى (\*\*\*) .

(\*\*\*) المركز الرئيسى للنكايا فى مصر يقع فى جبل الجيوشى بجوار القلعة.

وفىما يلى المدونة الموسيقية لأداء آلة الناي لنموذجين من الموسيقى الصوفية المولوية.

### لحن صوفى مولوى (مقام نواثر)





لحن صوفی مولوی  
(مقام صبا)





## الناى فى حلقات الذكر:

حلقات الذكر تعتبر من أهم عروض السياق الشعبى فى مصر، وهى تقام فى الموالد المنتشرة فى ربوع البلاد، وأيضاً فى المناسبات الدينية المختلفة كالمولد النبوى ورأس السنة الهجرية، وكثير من المواسم المعروفة، وكذلك أيام الجمع.

وهناك عدة طرق لإقامة الذكر، كالطريقة الرفاعية والأحمدية والشاذلية والبيومية وغيرها. وحضرة الذكر لازالت موجودة ومستمرة، بل وازدادت عروضها لعوامل عدة أهمها ضرورة تواجدها مع الموالد المقامة للأولياء فى مختلف أنحاء البلاد، سواء فى المدن الكبرى أو الصغرى أو القرى، وهناك الكثير من أتباع الطرق الصوفية المختلفة فى مصر يجوبون بفرقهم الموسيقية ساحات الموالد طويلاً وعرضاً للاشتراك فى تلك الحضرات، كما أن الكثير من الأهالى ينظمون إقامة حضرات الذكر دون الارتباط بمولد معين.

وتتكون الفرق الموسيقية فى هذه العروض من منشد (صبييت)، وفرقة مكونة من:

(١) عازف الناي ويسمى (نياى).

(٢) عازف العفافة ويسمى (عطفى).

(٣) عازف العود ويسمى (موسيكى) بحرف الكاف وليس القاف.

(٤) عازف المزمار.

(٥) ضابط إيقاع (طبلجى).

(٦) ضابط إيقاع ثان (رقاق).

(٧) مجموعة من عازفى الدفوف والمزاهر (٢٥).

وعازف الناي فى هذه الفرقة هو الذى يساعد باقى أعضاء الفرقة فى ضبط وتسوية أوتار آلاتهم، حيث إن آلة الناي أو السلامية ثابتة النغمات، كما يقوم عازف الناي بقيادة باقى الموسيقيين أثناء العزف، حيث إن صوت آله يكون أكثر وضوحاً من باقى الآلات، خصوصاً إذا كانت الفرقة لا تستخدم مكبراً للصوت، يقوم عازف الناي بالدور الرئيسى فى حفلات (حلقات الذكر)، فهو الذى يبدأ الحفل بتقاسيم حرة ثم يدخل فى قطعة موسيقية من المقام نفسه الذى سيغنى منه المؤدى (المنشد أو الصبييت)، ويتبعه بعد ذلك باقى أعضاء الفرقة، كما أنه يقوم بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ومن وقت لآخر يعزف منفرداً على آله ليساعد المؤدى على الأداء والانتقال من مقام لآخر، كما أن عازف الناي هو الذى يتكفل برفع الحالة المزاجية للمؤدى (سلطنته) كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

يتحكم عازف الناي فى بعض الأحايين من شد حماس المستمعين لما تتمتع به آله من صوت شجى رخم قريب من الوجدان، خصوصاً إذا كان العازف ماهراً، فسرعان ما نجد قيام جمهور المستمعين بالتمايل والرقص فى حركات متشابهة تتعارف عليها الجماعة الشعبية بمصطلح (التفكير). ويعتبر عازف الناي هو همزة الوصل بين المؤدى وباقى أعضاء الفرقة، فهو الذى يتلقى إرشاداته وتوجيهاته أثناء الأداء لينقلها بدوره لباقى زملائه، وغالباً ما تكون لغة الإشارات هى لغة التعامل فى هذه الحالة (٢٦).

(٢٥) حسام أبو زيد، حضرة الذكر والسياق الشعبى، بحث منشور، مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، الندوة العلمية، أغسطس ١٩٩٦ م، ص ٤.

(٢٦) الراوى سيد أبو شفة، عازف ناي وكولة بفرقة رضا للفنون الشعبية (سابقاً).



## ثانياً: آلة الناي فى الإنشاد الدينى:

ارتبطت موسيقانا العربية بصفة عامة بالجانب الدينى حيث استمدت ألحانها من اللغة العربية لغة القرآن الكريم.

ويذكر أن أول إنشاد دينى تغنى به النساء والصبيات فى المدينة المنورة عند قدوم الرسول (ﷺ) بشعر لطيف (٢٧) وهو:

(٢٧) كامل الخلعى، الموسيقى الشرقى،  
الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م،  
ص ١٥.

### طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وقد تنوعت ألوان الغناء فى الإنشاد الدينى ما بين توشيح وأنشودة وأغنية دينية، ومن أقطاب شيوخ فن الإنشاد الدينى فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذين اهتموا بآلة الناي نظراً لصوتها الشجى والمعبر لأداء هذا اللون من الغناء، فوضعوا المقدمات الموسيقية فى معظم أعمالهم لآلة الناي ثم الرد من باقى أفراد التخت ثم دخول المنشد بالأداء. وهم على سبيل المثال:

خليل محرم - أبو خليل القباني - عبد الرحيم المسلوب - خليل المغربى - سلامة حجازى - سيد درويش - عبده الحامولى - إسماعيل سكر - أبو العلا محمد - طه الفشنى - على محمود - سيد شطا - سيد النقشبندى - نصر الدين طوبار (٢٨).

(٢٨) نبيل شورى - ورقات فى الإنشاد  
الدينى - بحث منشور - مهرجان  
ومؤتمر الموسيقى العربية دار الأوبرا  
المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٣.

وقد حافظ على أسلوب أداء الإنشاد الدينى كل من الشيخ (محمد الفيومى وعبد السميع بيومى ومحمد الطوخى)، ومن الملحنين (زكريا أحمد - رياض السنباطى - محمد الموجى - سيد مكاوى - عبد الحليم نويرة - عبد العظيم عبد الحق - مرسى الحريرى - درويش الحريرى - سيد مرسى - محمود الشريف)، وغيرهم ونقلوه بدورهم لفرقة الإنشاد الدينى الملحق بفرقة الموسيقى العربية وهى إحدى فرق دار الأوبرا المصرية. أسسها عبد الحليم نويرة عام ١٩٧٣م. بمجموعة تضم اثنا عشر منشداً ومجموعة صغيرة من العازفين على آلات التخت وهى (الناى - القانون - العود - الإيقاع)، ثم قام بتطويرها حتى وصل عدد المنشدين إلى ثلاثين منشداً وفرقة موسيقية تضم العازفين على مختلف الآلات، يشترك بها اثنان من عازفى آلة الناي وهم (جلال حسين - سيد صالح) وبعد وفاتهما قام بالعزف عازفا الناي (عبده الشامى - فوزى جلال حسين).

استعان عبد الحليم نويرة بعازف الكمان عبد المنعم الحريرى فى كتابة المقدمات الموسيقية وتحفيظ الفرقة (٢٩) وفيما يلى جدول يوضح بعض التواشيح والأغاني الدينية.

(٢٩) مقابلة شخصية مع صلاح غباشى،  
قائد فرقة الإنشاد الدينى (حالياً).

### جدول لبعض ألحان التواشيح والأغاني الدينية

اسم الملحن	المقام	القالب	اسم العمل
مرسى الحريرى	راست	موشح	١ - نعمة من جلائل الآلاء
مرسى الحريرى	سيكاه	موشح	٢ - حبيب الله
درويش الحريرى	بياتى	موشح	٣ - جل من أنشاك
درويش الحريرى	هزام	موشح	٤ - يا خير هادى للأنام
درويش الحريرى	عشاق	موشح	٥ - جئت خير الأنام بالفرقان
درويش الحريرى	راست	موشح	٦ - أنا من تسمع عنه

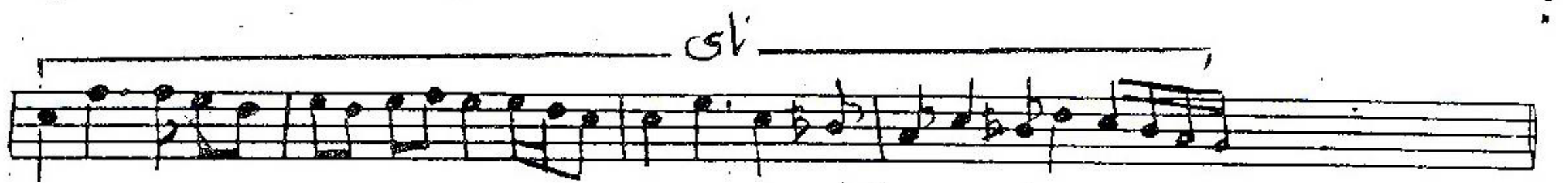




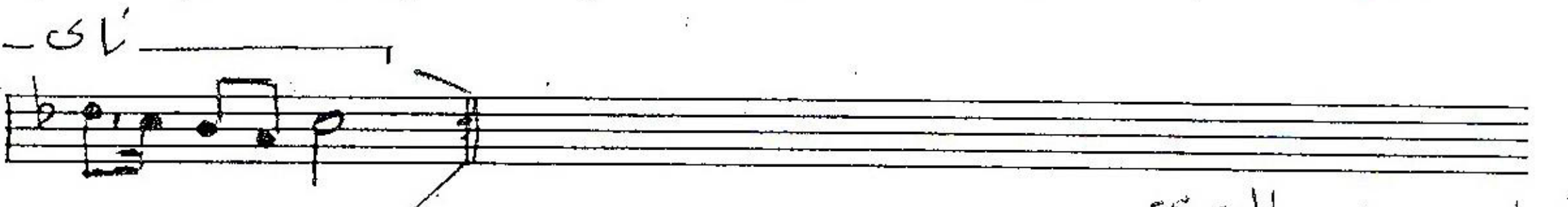
اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
٧ - مدائح باهى الحسن	موشح	نهاوند	إسماعيل سكر
٨ - غردى يا أليك	موشح	سيكاه	إسماعيل سكر
٩ - ربي خلق طه	موشح	صبا	إسماعيل سكر
١٠ - يا فرحة البيد	موشح	راست	إسماعيل سكر
١١ - تجلى مولد الهادى	موشح	صبا	على محمود
١٢ - نسب شريف	موشح	بياتى	على محمود
١٣ - الوقت صفا	موشح	حجاز كار	على محمود
١٤ - مولاي كتبت رحمة	موشح	هزام	زكريا أحمد
١٥ - يا من يرجى	موشح	بياتى	زكريا أحمد
١٦ - أرض الحجاز	موشح	هزام	زكريا أحمد
١٧ - يا بشير الرحمة	موشح	زنجران	محمود إسماعيل
١٨ - ترنم يا شجى الطير	موشح	تكريز	محمود إسماعيل
١٩ - نور الدنيا	موشح	راست	محمود إسماعيل
٢٠ - فؤادى غدا	موشح	بياتى	سيد موسى
٢١ - يا رب صلى	موشح	راست	سيد موسى
٢٢ - لمولد أحمد	موشح	بياتى	سيد موسى
٢٣ - تعالى الله	موشح	نهاوند	سيد مكاوى
٢٤ - النفس المؤمنة	أنشودة	بياتى	مرسى الحريرى
٢٥ - يا رسول الله	أنشودة	بياتى	سيد إسماعيل
٢٦ - بشاير	أنشودة	راست	عبد العظيم عبد الحق
٢٧ - إلهى ما أعظمك	أنشودة	بياتى	رياض السنباطى
٢٨ - ربي سبحانك دوماً	أنشودة	بياتى	رياض السنباطى
٢٩ - قل ادعوا الله	أنشودة	حجاز	كمال الطويل
٣٠ - مدح الرسول	أنشودة	هزام	زكريا أحمد
٣١ - أشواق	أنشودة	کرد	محمود كامل
٣٢ - مدد يا رسول الله	أغنية	حجاز	عبد العظيم عبد الحق
٣٣ - الشمعتين	أغنية	حجاز	عبد العظيم عبد الحق
٣٤ - ألفين صلاة على النبى	أغنية	راست	عبد العظيم عبد الحق
٣٥ - إنتى آمنت	أغنية	حجاز	سيد مكاوى
٣٦ - يا أيها المبعوث	أغنية	بياتى	سيد مكاوى
٣٧ - بر السلامة	أغنية	شورى	عبد الحليم نويرة
٣٨ - إلهى حمداً	أغنية	هزام	محمد فوزى
٣٩ - بشراك يا صايم	أغنية	عجم	محمد فوزى
٤٠ - الرضا والنور	أغنية	حجاز كار	محمد الموجى
٤١ - عليك صلاة الله وسلامه	أغنية	بياتى	فريد الأطرش
٤٢ - ماشى فى نور الله	أغنية	عجم	رضا حمدى
٤٣ - رمضان جانا	أغنية	عجم	محمود الشريف
٤٤ - محمد يا رسول الله	أغنية	کرد	جمال سلامة
٤٥ - يا رايعين للنبي الغالى	أغنية	راحة الأرواح	رياض السنباطى







طهر / محمد صالح یاسین الرحمة الكبرى



جل من أنشاك (ثاني مرة ناي)



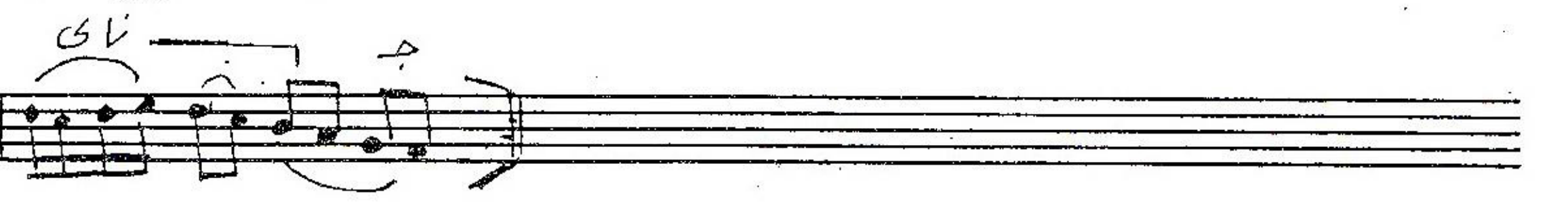
ای آمنت بالله

طهر / سید کاوی



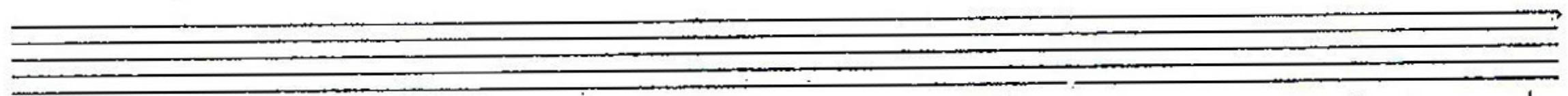
مولای کسبت رحمة

طهر / زکریا احمد





مهرودی نای



کعبه / علی محمود - تجلی مولد الهادی

نای - مقدمه مهرودی

نای

نای

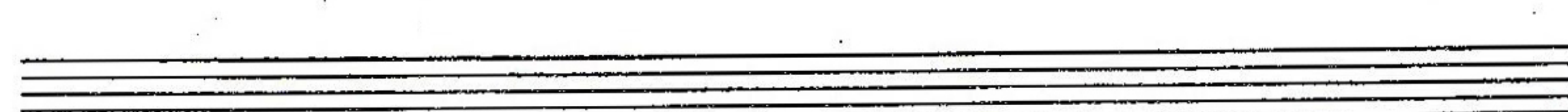
نای موسیقیال I

کعبه / رابعه السباعی - یا ارحم الراحمین

نای

نای

نای



کعبه عبد الحکیم نوری - بر السلاوة

نای

نای



وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء الناي المنفرد في الإنشاد الديني .

### ثالثاً: آلة الناي في الابتهاالات الدينية (الأدعية) :

يعتبر الابتهاال الديني من أهم أشكال الأداء المقامي الذي يعطى لمداول الكلمة عمق روحاني، والمقامات المستخدمة في ألحان مقامات عربية ذات طبيعة خاصة في النماذج والانسجام والابتهاال لم يتقيد بإيقاع معين لما فيه من ارتجالية مقامية بل يعتمد على الإيقاع الداخلي لجمل الألحان الارتجالية.

وما زالت الابتهاالات الدينية المبنية على ارتجالات المؤدى اللحنية تؤدي بأصوات مشايخ القراء إلى الآن، إلا أنه ظهر نوع من الأدعية الدينية بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية أهمها آلة الناي التي تلعب الدور الرئيسي ويشترك معها آلات التشيللو والكونتراباص، كالأدعية التي أداها عبد الحليم حافظ من ألحان محمد الموجي . وذلك في إطار اللحن المحفوظ البعيد كل البعد عن الارتجال الفوري للمؤدى، بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحة، أي لحنها لحن مسترسل دون إيقاع مقيد (٣٠).

(٣٠) نبيل شوري - مرجع سابق، ص ٧.

كما ظهر حديثاً نوع من الأدعية لها لحن وميزان يؤديها المطرب مع الكورال بمصاحبة فرقة موسيقية من مختلف الآلات، يضع فيها الملحن لآلة الناي الدور الرئيسي، وتكون أحياناً على شكل حوار بين المطرب وآلة الناي.

### والجدول التالي يوضح بعض الأدعية الدينية التي لعبت آلة الناي فيها الدور الرئيسي

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
برضاك يا خالق	دعاء ديني	حجاز	زكريا أحمد
يا خالق الزهرة	دعاء ديني	راحة الأرواح	محمد الموجي
أنا من تراب	دعاء ديني	صبا	محمد الموجي
ورق الشجر صفحات	دعاء ديني	راحة الأرواح	محمد الموجي
التوتة والساقية	دعاء ديني	راحة الأرواح	محمد الموجي
أدعوك يا سامع دعايا	دعاء ديني	راحة الأرواح	محمد الموجي
يا خالق الزهرة	دعاء ديني	راحة الأرواح	محمد الموجي
الحبة في الأرض	دعاء ديني	نهاوند	محمد الموجي
يا ربنا لك الصلاة	دعاء ديني	حجاز	عبد العظيم محمد
توبة	دعاء ديني	كرد	عطية شرارة
إلهي ليس لي إله عوناً	دعاء ديني	راست	كمال الطويل

وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء الناي المنفرد للأدعية الدينية

### ٤ - آلة الناي في القصيدة:

القصيدة هي قطعة شعرية باللغة الفصحى وتتكون من مجموعة من الأبيات الشعرية الموزونة المقفاة، والأصل أن لحنها ليس به إيقاع؛ بل يلقي لحنها بحرية ارتجالية بدون





الذي ليس لي إلاك عوناً

لحنه / كمال الطويل



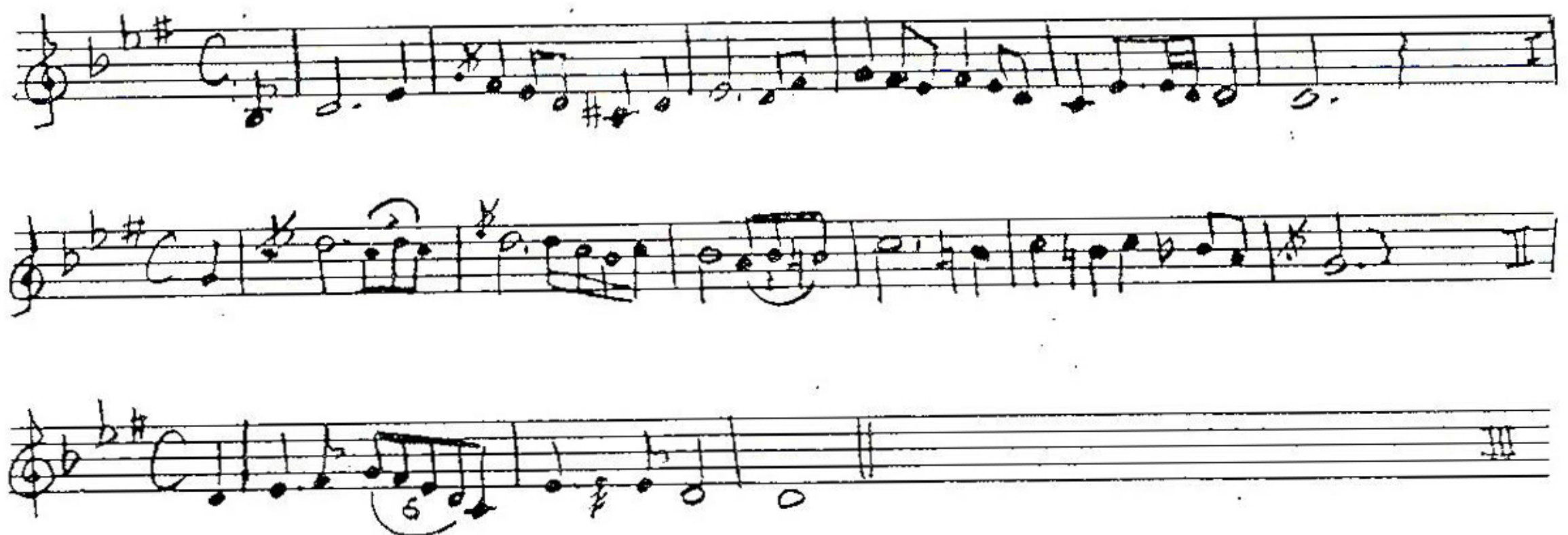
ورود الشجر صفحات

ديعاد

لحنه / محمد المومني



لحنه / عبد العظيم محمد ديعاد





مصاحبة آلية - ينشدها المغنى بمفرده وليس له مساعدون (مذهبية أو سنيّة) وتعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء وموضوعاتها متنوعة، أهمها القصيدة الدينية وفي نهاية القرن التاسع عشر أصبح للقصيدة شكل آخر وهو اشتراك فرقة موسيقية صغيرة مكونة من آلات التخت العربى وهى (الناى - القانون - العود - الإيقاع)، وكان ذلك على يد رواد تلحين القصيدة فى ذلك الوقت (محمد عبد الرحيم المسلوب - عبده الحامولى - محمد عثمان<sup>(٣١)</sup>) ومن رواد تلحين القصيدة الدينية الملحن (رياض السنباطى) الذى أدخل على التخت بعض الآلات الموسيقية الغربية كآلة الكمان والتشيللو والكونتراباص مع إضافة بعض الآلات الإيقاعية.

(٣١) عبد الحميد توفيق زكى، التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٩٦.

وظهر هذا بوضوح فى قصائده الدينية التى لحنها لأم كلثوم فى الأربعينيات من القرن العشرين، نذكر منها (سلوا قلبى - ولد الهدى - نهج البردة وغيرها) وأعطى السنباطى لآلة الناي دوراً مهماً فى معظم ألحانه للقصائد الدينية وخاصة فى مقدماتها الموسيقية، كما أبدع السنباطى فى أواخر الستينيات بتلحينه للثلاثية المقدسة والتى استخدم فيها (الكورال) والآلات الأوركسترالية كما استعان بأصوات المؤذنين بطريقة جسّمت الخشوع والجو الروحانى<sup>(٣٢)</sup>. وقد احتلت آلة الناي مكانة مهمة فى ألحان القصائد الدينية، ومن أشهر عازفى الناي الذين قاموا بالأداء المنفرد فى معظم هذه الأعمال.

(٣٢) نبيل شورى - مرجع سابق، ص ١٧.

(سيد سالم - حسين فاضل - محمود عفت - جلال حسين).

والجدول التالى يوضح البعض من هذه القصائد

جدول لبعض القصائد الدينية

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
إلى عرفات الله	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
نائب تجرى دموعى ندماً	قصيدة	حجاز	رياض السنباطى
حديث الروح	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
الثلاثية المقدسة	قصيدة	حجاز كار	رياض السنباطى
نهج البردة	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
سلوا قلبى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
رباعيات الخيام	قصيدة	راست	رياض السنباطى
عرفت الهوى	قصيدة	كرد	رياض السنباطى
ولد الهدى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
إله الكون	قصيدة	هزام	رياض السنباطى

وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء الناي المنفرد فى بعض القصائد الدينية.

خامساً: آلة الناي فى الموسيقى الدينية الآلية (البحة):

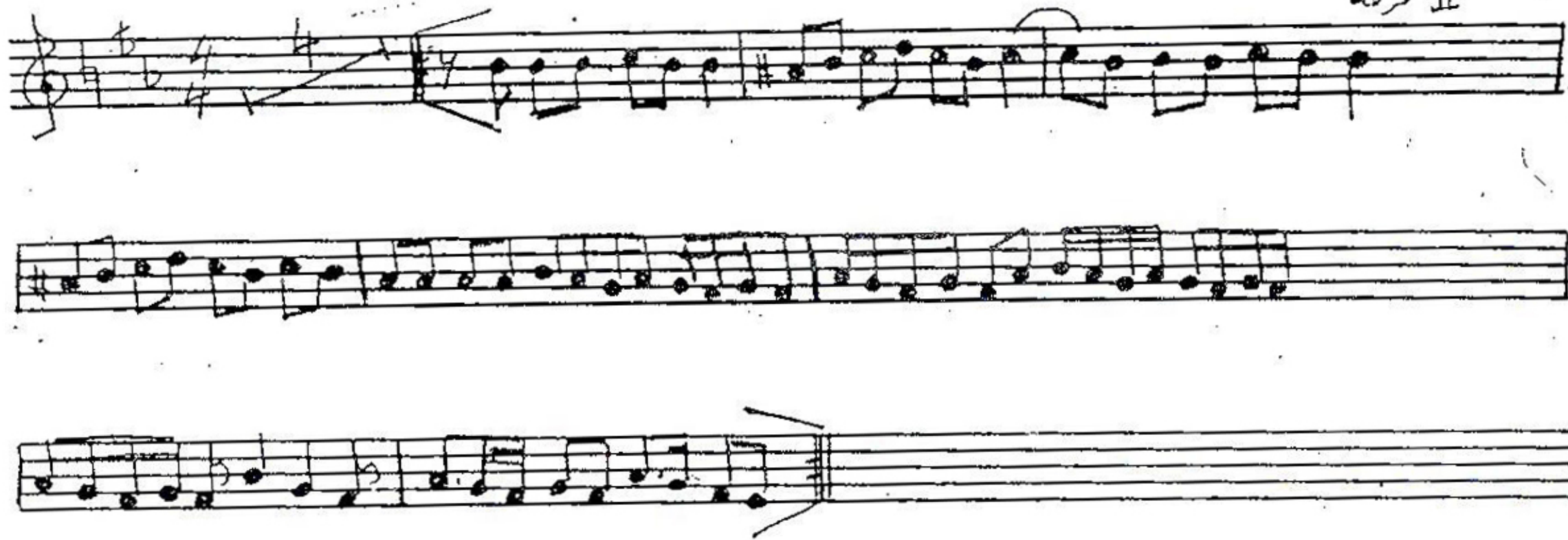
على الرغم من وجود أشكال للتأليف الآلى فى الموسيقى العربية مثل البشرف والسماعى والتحميلة وغيرها، إلا أنها كانت موظفة لخدمة الغناء حيث كانت تؤدى هذه المؤلفات بغرض خدمة المطرب لتمهد له جو المقام الموسيقى الذى سيغنى منه وصلته الغنائية<sup>(٣٣)</sup>.

(٣٣) زين نصار، عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، ص ٣١٦.



لحمه / رايحه اسيا طر | له الكون

الفئة I ناي  
II فرقة





وكان هذا اللون شائعاً حتى بداية الثلاثينيات من القرن الماضي . وقد رأى محمد عبد الوهاب أنه قد حان الوقت للأذن العربية أن تتعرف على الموسيقى الآلية (البحتة) وتحس الجمال فيها . وكان لعبد الوهاب فضل كبير في الخطوات الأولى التي قام بها هو ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وغيرهم لجعلوا للموسيقى الآلية (البحتة) كياناً مستقلاً عن الغناء . وهذا النوع من المؤلفات الموسيقية لم يتقيد بقالب معين<sup>(٣٤)</sup> ، وقد تنوعت ألوان التأليف لهذا النوع من الموسيقى حيث اهتم بعض الملحنين بتأليف مقطوعات موسيقية خاصة للمناسبات الدينية . بدأها محمد عبد الوهاب بمقطوعة موكب النور عام ١٩٥٣م بمناسبة عيد الهجرة ، وفي العام نفسه وبمناسبة موسم الحج ألف عطية شرارة موسيقى جبل عرفات ثم موسيقى المولد لأحمد فؤاد حسن بمناسبة المولد النبوي الشريف عام ١٩٥٨م . ولقد كان لآلة الناي دور بارز في معظم المقطوعات الموسيقية الدينية حتى يشعر المستمع بأنها مؤلفة خصيصاً لها .

(٣٤) رتيبة الحفنى، محمد عبد الوهاب: حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٦ .

#### جدول يوضح بعض المقطوعات الدينية (الآلية)

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
موكب النور	وصفى دينى	حجاز	محمد عبد الوهاب
ليالى النور	وصفى دينى	هزام	عطية شرارة
مناجاة	وصفى دينى	بياتى	عطية شرارة
ليلة المولد	وصفى دينى	سيكاه	عطية شرارة
جبل عرفات	وصفى دينى	بياتى	عطية شرارة
أنوار المدينة	وصفى دينى	نهاوند	عطية شرارة
المولد	وصفى دينى	هزام	أحمد فؤاد حسن
المولد	وصفى دينى	راست	على إسماعيل
أنوار الحبيب	وصفى دينى	هزام	عبد الحميد مشعل

وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء آلة الناي المنفرد في بعض من الموسيقى الدينية الآلية (البحتة) .

ومما سبق برز دور آلة الناي في الموسيقى الدينية بشكل عام بدأ من الحضارة الفرعونية مروراً بالحقبة القبطية واتضح بشكل مؤثر في الحضارة الإسلامية التي تمثلت في أنواع الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

- ١ - الموسيقى الدينية الصوفية .
- ٢ - الإنشاد الدينى (التواشيح والأغاني الدينية) .
- ٣ - الابتهاالات الدينية (الأدعية) .
- ٤ - القصائد الدينية .
- ٥ - الموسيقى الدينية الآلية (البحتة) .





تأليف / محمد عبد الوهاب

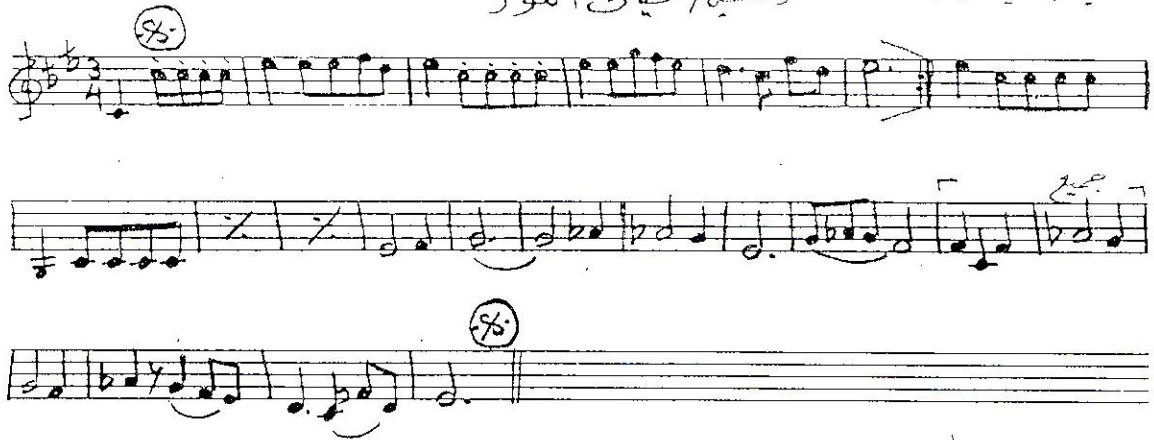
موسيقى / موكب النور



تأليف / أحمد زاهد - موسيقى / المولد



تأليف / عصم شرارة - موسيقى / ليالى النور



تأليف / عبد الحميد مشعل - موسيقى / أنوار الحبيب





# بين الطنبورة والسسمية

محمد شبانة

تذهب بعض الدراسات إلى إطلاق اسم آلة الطنبورة على آلة السسمية، فتذكر أن «الآلة ظلت على حالتها في وادي النيل محتفظة بطابع سلمها الخماسي وما تزال حتى الآن في شكلها وعدد أوتارها الخمسة على النحو الذي كانت عليه في العصور القديمة، وهي شائعة الاستعمال في أعالي الصعيد وبخاصة في بلاد النوبة وتعرف هناك باسم «الطنبورة»، وهي كذلك آلة محبوبة في بورسعيد حيث تعرف باسم «السسمية»، وقد تستعمل هناك على شكلها القديم أو يستبدلون بالحلقات القديمة مفاتيح حديثة»<sup>(١)</sup>.

وتذكر دراسة أخرى أن «في منطقة القناة تعرف «الطنبورة» باسم «السسمية» وتوجد في أحجام متفاوتة، وقد بدلت حلقات شد الأوتار بمفاتيح (ملاوي) من الخشب بدلاً من حلقات القماش»<sup>(٢)</sup>، وكذلك تشير دراسة ثالثة إلى المعنى نفسه، «وهي تعرف في منطقة النوبة بالطنبورة وفي الموسيقى الشعبية باسم السسمية»<sup>(٣)</sup>، وتورد دراسة أخرى أن «الطنبورة» عرفت القبايل الأفريقية، واستخدمتها قبائل البجة في بلاد النوبة، وقبايل البشارية والعرب في النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة وهناك تسمى السسمية»<sup>(٤)</sup>.

ونرى أن ثمة فرق شاسع بين الآلتين الطنبورة والسسمية، ونرجح أن الثانية خرجت من رحم الأولى، وأنها ابنة شرعية لها. فعلى سبيل المثال، كيف يتسنى لنا أن نقول إن الفيولا هي الفيولينة، إنهما من فصيلة واحدة، ولكنهما على أية حال آلتين مختلفتين، وكذلك الحال بالنسبة لآلتى الطنبورة والسسمية.

إن الفرق بين الآلتين واضح وجلى، ويمكن أن نورده على النحو التالي :

١ - من حيث الحجم، الطنبورة أكبر حجماً من السسمية.

(١) محمود أحمد الحفنى: «علم الآلات الموسيقية»، الهيئة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٦.

(٢) محمد عمران: «آلات الموسيقى الشعبية الهيئة والأداء والتجميل»، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٧.

(٣) سهير أسعد طلعت: «أغاني الزفاف في النوبة دراسة تحليلية»، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالى للنقد الفنى، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩١، ص ١١٠.

(٤) منى حسن محمد إسحق: «معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية ذات السلم الخماسي»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية بالدقى، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٨٦.



- ٢ - من حيث عدد الأوتار، استمرت الطنبورة محافظةً على عدد أوتارها وهو ستة أوتار، بل ولم تظهر محاولات لزيادة أوتارها، في حين بدأت السسمية بخمس أوتار زِيدت إلى ستة، واستمرت في التزايد حتى وصلت إلى اثني عشر وترًا.
  - ٣ - من حيث الخامات المستخدمة في الأوتار، تصنع الأوتار المستخدمة في الطنبورة من أمعاء الحيوان، أو من النايلون، في حين تستخدم السسمية أوتاراً من السلك المعدني.
  - ٤ - من حيث الصوت الصادر عن كل آلة؛ إذ يختلف صوت كل آلة عن الأخرى، حيث تصدر الطنبورة صوتاً غليظاً داكناً، في حين تصدر السسمية صوتاً حاداً لامعاً.
  - ٥ - من حيث وضع العزف، يستطيع عازف السسمية العزف على الآلة واقفاً وجالساً على مقعد؛ نظراً لصغر حجم الآلة وخفة وزنها مما يسهل معه حمل الآلة، وهو ما لا يستطيعه عازف الطنبورة، حيث يعزف على الآلة من وضع الجلوس فقط، نظراً لكبر حجمها وثقل وزنها.
  - ٦ - ريشة العزف على الآلتين مختلفة، حيث يستخدم عازف الطنبورة «مسواك» من قرن الحيوان، بينما يستخدم عازف السسمية ريشة من جلد رقيق أو بلاستيك غليظ.
  - ٧ - من حيث المقام الموسيقي، تُضبط آلة الطنبورة تبعاً للسلم الخماسي الأفريقي، بينما تضبط آلة السسمية تبعاً للمقامات الصغيرة والكبيرة ومقامات الموسيقى العربية.
  - ٨ - تستخدم المفاتيح لضبط الأوتار في آلة السسمية، بينما تستخدم حوى القماش في ضبط أوتار آلة الطنبورة.
  - ٩ - الصندوق المصوت في آلة الطنبورة أكبر حجماً عنه في آلة السسمية، وغالباً ما يكون في الطنبورة من الخشب، بينما تتنوع الخامات في السسمية بين الخشب والمعدن والصاج.
  - ١٠ - سياق الاستخدام مختلف، حيث تستخدم آلة الطنبورة في مصاحبة طقس الزار وخاصة الزار السوداني، بينما تستخدم السسمية في سياق احتفالي حيث تشارك في مصاحبة الغناء والرقص.
- إن كل ما سبق ذكره، يشير إلى أننا بصدد آلتين مختلفتين، ولسنا بصدد آلة واحدة، وسوف نعرض لهاتين الآلتين بشيء من التفصيل.



## آلة الطنبورة

من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي عرفت في عصور ما قبل التاريخ، وكانت تسمى «كنر» و«كنارة»، ولا زالت تصنع بالشكل نفسه حتى الآن في مناطق أسوان والنوبة.

وتشير الدراسات إلى أن آلة «الكنارة»، ظهرت للمرة الأولى في عهد الدولة الوسطى المصرية، وهي تشبه آلة الطنبورة النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف. (٥)

وقد اقتبسها شعوب بلاد الآشوريين والإغريق حيث عرفت باسم «الليرا».

(٥) فتحى عبد الهادى الصنفاوى: «الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١١.



والطنبورة عرفتها القبائل الأفريقية القديمة، واستخدمتها قبائل البجة في بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب في النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة، وواصلت المسيرة وانتقلت إلى اليمن مارة بالسواحل الجنوبية والبلاد العمانية، لتستقر على سواحل الخليج العربي والبصرة وتسمى هناك بـ «الطنبورة»، وفي إثيوبيا<sup>(٦)</sup> تسمى «الكرارة»، وفي السودان تسمى «الطمبور» أو «الريابة»، واسمها النوبي «كيسر».

## وصف وصناعة الآلة :

بالرغم من تشابه الآلة في كثير من الأماكن، إلا أنها تختلف في نوع الخامات التي تصنع منها، وذلك حسب المكان الذي توجد فيه، وحسب الخامات المتوفرة في هذه البيئات، وعلى الرغم من اختلاف المواد التي تصنع منها الآلة، إلا أن لها شكلاً واحداً وأحجاماً مقاربة إلى حد كبير.

وتصنع آلة الطنبورة محلياً بأية أدوات متاحة؛ مثل طبق صاج يمثل الصندوق المصوت «القصعة»، ويتراوح قطره بين ٢٧ إلى ٣٠ سم، وقد يصنع الصندوق المصوت من الخشب، وذراعان من الخشب طول الأيمن ٦٢ والأيسر ٦٨ سم ويسمى كل منهما المداد أو «دجلان»، ويصل بين الذراعين من أعلى قضيب خشبي طوله ٤٣ سم يسمى الحماله أو «الفرمان»، ويربط الذراعان بطرفي القضيب الخشبي بخيط من أوتار عضلات الحيوان، ويشد على الطبق «الصندوق المصوت» غشاء جلدي مرن، تعمل فيه فتحات عدة مختلفة الأشكال لخروج الصوت، ويدخل طرفا الذراعين في ثقبين من الغشاء الجلدي ويثبتان بشكل محكم وعلى الذراع الأفقي «الفرمان» تشد خمسة أو ستة أوتار، كانت تجهز في الماضي من أمعاء الجمال، أما الآن فتصنع من النايلون، وقد رصت على أبعاد متساوية فوق حلقات من القماش المجدول بحيث يمكن بواسطتها شد الأوتار وتسويتها، وتزين الطنبورة بألوان مختلفة من الخرز.

## ضبط الآلة :

تضبط الطنبورة في إحدى طبقتين، خفيضة وتعرف باسم «زيدي» أو طبقة مرتفعة وتعرف باسم «الشامي».

ومن المسلم به أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي Pentatonic، وهو من السلالم التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة في آسيا وأفريقيا وحوض البحر الأبيض المتوسط، وكذلك في موسيقى البربر وبلاد النوبة، وما زال هذا النظام السلمي مستخدماً حتى الآن في كثير من هذه البلاد<sup>(٧)</sup>، ويتميز هذا السلم بتفادي مسافة نصف بعد النغمة، وتشتمل نغمات السلم الخماسي على الأبعاد التالية :

(أ) بعد النغمة الكامل.

(ب) بعد النغمة ونصف.

ويتكون نظام السلم الخماسي من هذه النغمات :



(٦) لمعرفة مدى انتشار الآلة انظر:

- منى حسن محمد إسحق: «معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية»، مرجع سابق.

- شهرزاد قاسم حسن: «دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

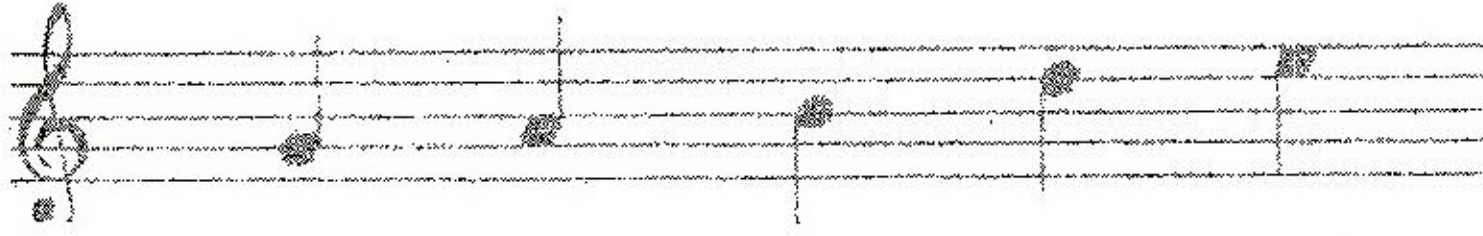
- May Elizabeth "Musics of Many cultures An Introduction" Foreword by Mantle Hood U. S. A, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1980.



(٧) عصام الملاح: «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مطبوعات مركز عمان للموسيقى التقليدية، مسقط، ١٩٩٧، ص ١٧١.



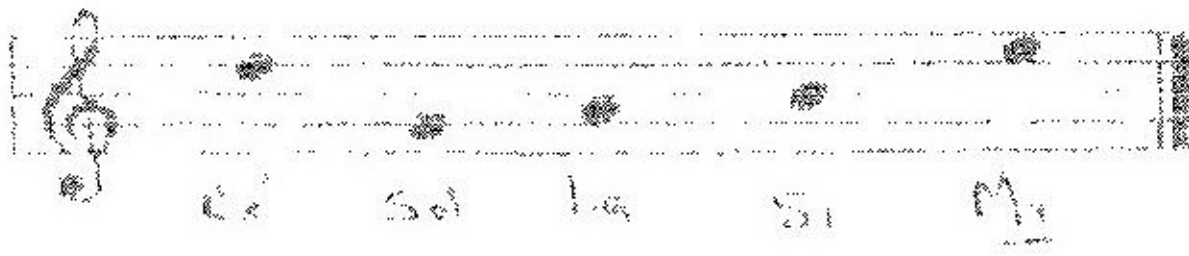
أو هذه النغمات :



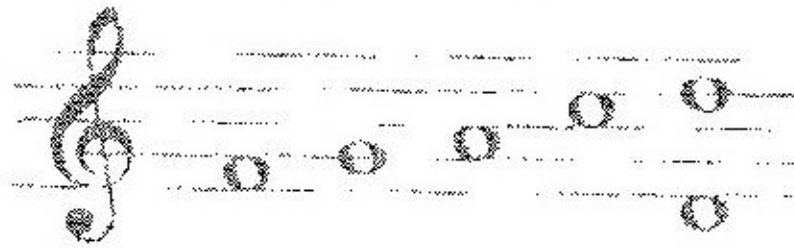
وقد أوردت الدراسات التي تناولت الآلة، تسويات متعددة، فقد وردت في كتاب «وصف مصر» على النحو التالي<sup>(٨)</sup>:

الوتر الأول ري ( Re ) - الوتر الثاني صول ( Sol )  
الوتر الثالث لا ( La ) - الوتر الرابع سي ( Si )  
الوتر الخامس مي ( Mi )

(٨) فيوتو: «وصف مصر، الجزء الثامن، الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، ت: زهير الشايب، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٢٠.



وثمة تسوية أخرى وردت على النحو التالي<sup>(٩)</sup>:



(٩) عصام الملاح: «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مرجع سابق، ص ٥٦.

وتتخذ أوتار الطنبورة أسماء هي بترتيب الأوتار:

١ - شرارة      ٢ - مجاوب      ٣ - مساعد  
٤ - متحرك      ٥ - بومة      ٦ - دبانة .

### طريقة العزف:

يضع العازف الآلة على فخذه مستندة إلى صدره وينبر عليها بمسواك «قطعة من قرن الجاموس»، حيث تمسك باليد اليمنى ويضع العازف يده اليسرى خلف الآلة ويعفّق بأصابعه الأربع الأوتار الأربعة التي لا يريد استخراج أصواتها ويترك الوتر المراد سماعه طليقاً.

### الطنبورة والزار:

من الملاحظ ارتباط آلة «الطنبورة» بالشعائر الطقسية التي تقام بغرض الشفاء وتهذئة الأرواح، ومثال ذلك ما يؤدي من قبل السكان السود في مدينة «البصرة» العراقية<sup>(١٠)</sup>.

وتشارك الطنبورة في طقس الزار، بمنطقة البحث، والذي قد يلجأ إليه البعض ممن يعتقدون في قدرة القائمين على الزار بطرد الأرواح الشريرة، التي قد تسكن أجساد بعض الآدميين.

(١٠) شهرزاد قاسم حسن: «دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق» مرجع سابق، ص ١٤٨.

وتشارك الطنبورة فيما يعرف بـ «الزار السوداني» بتكوين آلي من طبلي برميل «أي مغطاة بغشاء جلدي من أسفل وأعلى»، إضافة إلى شخاشيخ «مراكش» ومنجور، وتختلف آلة الطنبورة المستخدمة في الزار عن الطنبورة النوبية في الحجم، فالطنبورة المستخدمة في



الزار أكبر حجماً، ولا يستطيع العازف العزف عليها وهو واقف أو وهو جالس على كرسى، ونظراً لكبر حجمها يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض حيث توضع أمامه (بستله) مقلوبة وفوقها وسادتان صغيرتان يضع العازف فوقهما طرف آله ويكون صندوقها المصوت جهة صدره ويمسك العازف الآلة بذراعه اليسرى كلها وأصابع يده اليسرى الخمس على الأوتار الخمسة ويكون العزف باليد اليمنى عن طريق نبر الخمسة أوتار في نفس الوقت، ويخرج الصوت برفع الإصبع في اليد اليسرى عن الوتر المراد سماعه .

ومن أشهر عازفي آلة الطنبورة في الزار: إبراهيم بشير، محمد عبد الله، إبراهيم خلف، مسعد شكمه، محمد عبد الله كبه «الصفى»، محمد الدمرداش، إبراهيم جمعة، عوض بلبل، السادات، والعربى شكمه، ومن مغنى الزار: أم السيد ليله، محمد صديق، العربى شكمه، ومن عمال الزار: أم محمد زوبه، أم سامى، عوض أبو حسين و فاروق البلوشى .

## آلة السمسمة

آلة وترية شعبية مصرية، تشبه في تركيبها آلة الطنبورة التي ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا في حفر قناة السويس، وموطنها الأصلي أسوان والنوبة، وانتشرت في منطقة القناة وسيناء، وقد اختلفت منها أسلوب الضبط الخماسى نظراً لاختلاف الخصائص الموسيقية لتلك المنطقة الجديدة، والتي تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية مما دعا إلى تعديل طريقة النبر عليها<sup>(١١)</sup>.

(١١) سمير يحيى الجمال «تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، القاهرة، ١٩٩٩.

وتشير الدراسات إلى وجه الشبه الكبير بين آلى السمسمة والطنبورة وآلة الكنارة التي ظهرت للمرة الأولى بمصر القديمة إبان عصر الدولة الوسطى، وانتشرت وعم استخدامها بشكل كبير في عهد الدولة الحديثة.

«والكنارة تسمى باللغة المصرية القديمة «كنر»، واشتقت منها التسمية العبرية «كنور»، ثم العربية «كنارة» أو «قيثارة»، وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب تثبت أوتارها فى إطار خشبى قد يكون منتظم الأضلاع، وقد ظهرت هذه الآلة فى عهد الدولة الوسطى، وكان لها آنذاك خمسة أو ستة أوتار زیدت فى الدولة الحديثة إلى سبعة أوتار أحياناً»<sup>(١٢)</sup>.

(١٢) فتحى عبد الهادى الصنفاوى «الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة»، مرجع سابق، ص ١١١.

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد أو مفاتيح تضبط، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الإطار الذى يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر فى بعض الحالات، ويتم ضبط الآلة على النحو المطلوب بواسطة لف تلك الحلقات القماش بما عليها من أوتار.

وقد استحدث مستخدمى آلة السمسمة فى منطقة البحث مفاتيح «ملاوى»؛ لضبط الآلة فى حين ظلت آلة الطنبورة تضبط بالطريقة القديمة، كما كانت تضبط آلة الكنارة «حوى القماش».

## تركيب الآلة:

تتكون الآلة من ثلاث قوائم خشبية على شكل المثلث، طول القائم الخشبى الواحد حوالى ٦٠ سم، ويسمى القائم الذى تشد عليه الأوتار بالعارضة أو الفرمان أو الحمالة، وهو



مصنوع على شكل أسطوانى وبه ثقب عدة تختلف عددها تبعاً لمراحل زمنية تتابعت على الآلة، وتدرجت أعداد هذه الثقوب من خمسة إلى ستة إلى ثمانية ثم إلى عشرة حتى وصل عدد الثقوب إلى اثنى عشرة ثقباً، ويثبت داخل هذه الثقوب المفاتيح أو ما يطلق عليه الملاوى أو الكالون، حيث تشد عليها الأوتار، ويخرج من طرفى العارضة الذراعان، أو ما يعرف كذلك بـ «المدادان»، والذي يكون أحدهما غالباً أقصر قليلاً من الآخر، ليثبتا على الصندوق المصوت «الطبق» وهو عبارة عن صندوق خشبى أو صحن من الصاج، ويشد عليه جلد رقيق، تعمل فيه فتحتان تساعدان على زيادة الرنين، ويتنوع هذا الجلد بين جلود الجمل والبقر والجاموس، وتفضل جلود أرجل الجمل حيث تنظف وهى طازجة ويقص منها لتستخدم كسيور للربط.



ويرتكز فوق الصندوق المصوت «كرسى» أو «فرسة»، وهى عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب تستخدم لرفع الأوتار، وتجهز أوتار السمسمة من سلك معدنى رفيع «سلك تليفون»، ويستخدم الآن سلك فرامل الدراجة نظراً لمتانته بالقياس لسلك التليفون، تلتقى جميعها أسفل الصندوق المصوت، وتمر الأوتار متباعدة عن بعضها البعض بنسب متساوية، حيث تمر فوق الكرسى وتنتهى إلى المفاتيح، وأوتار السمسمة متماثلة فى النوع والطول والسمك ويختلف الصوت الصادر عنها تبعاً لحجم الآلة من حيث طول ونوع الأوتار وحجم المصوت وكذلك تبعاً لعلية الضبط أو التسوية التى يجريها العازف، والذي يضرب على الأوتار بقطعة من الجلد.

وينسب أهل بور سعيد إلى أنفسهم فضل تطوير آلة السمسمة، وتحويل ضبط أوتارها من طريقة الحوى إلى طريقة المفاتيح، ويشير الرواة إلى أن ذلك جعل من سمسمة المفتاح سمسمة الحفلات، حيث الصوت الصادر عنها أكثر وضوحاً ولمعاناً وبهجة؛ مقارنةً بسمسمة الحواية التى هى آلة للمخانة أو «الغزرة»، وهى تناسب المغنين كبار السن ذوى الأصوات الغليظة.

ويمكن القول إن السمسمة هى آلة للحياة والغناء المنطلق، فى حين ارتبطت الطنبورة بالزار وشعائره الطقوسية.

وقد كانت السمسمة فى فترة ما قبل التهجير تتكون غالباً من خمس أوتار تعرف لدى العازف بمسميات محددة نورها كالتالى :

من أسفل إلى أعلى:

١ - البومة «غليظ». ٢ - المواصل. ٣ - الفاصل.

٤ - المجاوب، وهو يشارك فى جميع التنقلات.

٥ - الشرارة ( حاد ).

ويورد رواة آخرون مسميات تختلف بعض الشيء، وهى كالتالى من أسفل إلى أعلى أيضاً :

١ - البومة ( غليظ ) ٢ - المتحرك ٣ - المتكلم ٤ - المجاوب ٥ - الشرارة

وكذلك وردت أسماء أخرى كالتالى من أسفل إلى أعلى :

١ - الدبابة ٢ - البوق ٣ - المجاور ٤ - الرداد ٥ - الشرارة .





وقد لحق الآلة تطور أدى إلى زيادة عدد أوتارها زيادة وصلت إلى اثني عشر وترًا، ولعل هذا ما حدا بالباحث لسؤال الرواة عن ماهية الأسماء التي يمكن أن تطلق على الأوتار بعد زيادتها العددية، مما جعل الرواة يشيرون إلى أن الآلة قد تغيرت إلى حد يجعلها تخرج عن سياق نسيجها الموسيقي، بل سياقها الوظيفي وبالتالي بات من الصعب إطلاق التسميات السالف ذكرها على أوتار الآلة.

ويبرر الرواة ما لحق بالآلة من تغير أدى إلى زيادة عدد أوتارها وكذلك تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، إلا أن هذا من شأنه استكمال أنغام السلم الموسيقي العربي حتى تستطيع الآلة مواكبة الأداء الموسيقي الراهن، ومصاحبة المغنين فيما يؤدونه من ألحان تقوم على مقامات الموسيقى العربية، كما هو المثال في أغاني الضمة، كما أن إلحاق الآلة بمكبر للصوت ساعد في التغلب على مشكلة ضعف صوت الآلة.

### ضبط الآلة وتسويتها:

تسوى الآلة تسويات مختلفة من حيث طبقة الصوت التي تناسب صوت المؤدى، والتي غالباً ما كانت تنحصر في الطبقات الحادة، ولا نستطيع تحديد القيمة الذبذبية للدرجة الأساس التي تتم وفقها عملية الضبط، التي تستخدم في الموسيقى الفنية كما هو الحال في الفرق التي تؤدي الموسيقى العربية التراثية، وما يعرف بالطبقة الكبيرة والصغيرة.

وقد تضبط الآلة بتسويتها بآلة الناي إذا تصادف مشاركتها في الأداء، كما لاحظ الباحث أثناء عمله الميداني، وقد تضبط الآلة تبعاً للمقام الموسيقي الذي صيغت منه الأغنية المراد أدائها، والتي غالباً ما تأتي صياغتها في مقامات الراس والبياتي، وقد كانت الآلة تسوى في إطار السلم الخماسي عندما كانت خماسية الأوتار.

### طريقة العزف:

توضع الآلة على فخذ العازف، حال جلوسه مرتكزة على ضلع المداد، وتكون واجهة المصوت في اتجاه يمين العازف، ويستخدم العازف أصابع يده اليسرى الخمس لكتم اهتزازات الأوتار، وعند الضرب بيده اليمنى بواسطة الريشة يترك العنان للوتر المراد اهتزازة لينطلق، وذلك بأن يرفع عنه الإصبع المخصص لإيقافه عن الاهتزاز، وقد يعزف على الآلة من الوضع وقوفاً حيث تعلق الآلة من ضلعها بواسطة حزام في كتف العازف.

### الصوت الصادر عن الآلة:

يختلف الصوت الصادر عن الآلة تبعاً لحجمها، وجودة الخامات المصنعة منها، وكذلك تبعاً لطريقة العزف عليها.

### تزيين الآلة وتجميلها:

يميل الفنان الشعبي إلى تجميل آله، حيث يعتبرها جزء منه، وقد يكون منحاه في الحرص على تزيين الآلة وتجميلها مرده إلى أبعاد اعتقادية درة للحسد أو انطلاقاً مما عرف عن مشاركة الآلة قبل تطورها في طقوس الزار.

ومن اللافت للنظر أن آلة «الكنارة»، قد اتخذت زخارف كثيرة في حضارات الممالك القديمة، حيث ازدان جزؤها العلوى تارة برأس حصان، وأخرى برأس إوزة أو بطة (١٣).

(١٣) فتحى عبد الهادى الصنفاوى  
«الموسيقى البدائية وموسيقى  
الحضارات القديمة»، مرجع سابق .



## السسمية فى رؤى عازفيها (السياق الشعبى) :

تحفل الرؤية الشعبية لآلة السسمية بخصوصية تتناول الآلة فى إطار يغلب عليه الطابع الأسطورى، ويتجلى هذا فيما يروى عن قدوم الآلة، وعن شخص جالبها، وتتواتر الروايات عن أصل الآلة وقدومها إلى منطقة البحث، وما لحقها من تطور، سواء فى الصناعة أو مناسبات المشاركة.

وتذهب كل الروايات إلى أن الآلة قدمت إلى بورسعيد، بل إلى منطقة القناة بأسرها على يد رجل يدعى «عبد الله كبرير»، قدم إلى بورسعيد فى عشرينيات القرن الماضى، واستقر به المقام فى حي «المناخ»<sup>(١٤)</sup> وعلى مخانة «قهوة» حسن متولى، وقد اختفى «كبرير» إثر حرب ١٩٥٦، واحتراق حي المناخ، وتختلف الروايات فى وصف شخصية الرجل، فيذهب الكثيرون إلى أنه كان رقيق الحال ولا مهنة له إلا العزف على آلة التى قدم بها، والتى كانت قصعتها عبارة عن «لتر جاز صفيح»، كما أنها كانت ذات أوتار من السلك، وأنها كانت بدون مفاتيح، وكانت تضبط بحوى من القماش، ويشير بعض الرواة إلى أن أصل «كبرير» يعود إلى قبيلة عنتر بن شداد، وربما كانت تلك محاولة من الراوى لتعزيد رأى القائل بأن أصل الآلة يعود إلى الجزيرة العربية، حيث يشير بعض الرواة إلى أن الجدادوه «أهل جده» هم الذين استنبطوا السسمية من آلة الطنبورة ثم نقلها عنهم «كبرير» إلى السويس وبورسعيد<sup>(١٥)</sup>، كذلك يشير بعض الرواة إلى أن ما كان عليه وضع وشكل «عبد الله كبرير» قد أثر سلباً على الآلة وعازفيها، حيث اعتبرت آلة للمتسولين والرحل<sup>(١٦)</sup>.

## تطور آلة السسمية :

بدأت الآلة كما أشرنا سلفاً بخمسة أوتار، كانت تضبط عن طريق حوى من القماش، حيث كان «كبرير» يعزف عليها فى مخانة «حسن متولى»، الذى تعلم العزف على يد «إبراهيم خلف» وليس على يد «كبرير»، وفى مرحلة سنية متأخرة وقد ادعى «حسن متولى» الذى كان يعزف الآلة قبل تحولها إلى المفاتيح، أنه أول من قام بعمل مفاتيح للآلة، وقد كان يعمل نجاراً، ومعظم العاملين فى البحر لديهم دراية بالنجارة وأدواتها.

وربما كانت فكرة إدخال المفاتيح تعود إلى «إبراهيم خلف»، الذى كان عازفاً ماهراً على آلة الطنبورة والسسمية، وكان عمه شيخ طنبورة ووالدته كانت تعرف الأتر وتعمل كودية زار، وقام بتنفيذها «حسن متولى»، ويؤكد الرواة أن المفاتيح كانت الإضافة المهمة التى أضافها أهل بورسعيد للآلة، فى حين أن زيادة الأوتار قد تمت فى الإسماعيلية أثناء فترة تهجير حرب ١٩٦٧.

وفى الثمانينيات صنعت واستخدمت بعض الفرق الحجم الأكبر من آلة السسمية، وينفس العدد الكثير من الأوتار، وإن اختلفت فى كون كل أوتارها من النايلون، أطلق عليها البعض اسم الطنبورة، بل تصدرت الآلات المستخدمة فى مصاحبة فرقة اتخذت الاسم نفسه.

## مشاهير عازفى السسمية :

يمكن القول أن الجيل الأول لعازفى السسمية فى ثلاثينيات القرن العشرين كان يتكون من : عبد الله كبرير - إبراهيم خلف - حسن متولى - إبراهيم بشير.

(١٤) تسمية لا علاقة لها بالطقس أو بحالة الجو ولكنها أطلقت على مكان كانت تنيح فيه الإبل للراحة والتزود بالماء إبان حفر القناة .

(١٥) الراوى حسن العشرى .  
(١٦) الراوى عازف السسمية محمد الشاوى .





واشتهر من جيل الأربعينيات : أبو عزيزة، السعيد الأسود، أبو ياقوت ومحمد كسبه،  
الذى كان عازفاً وصانعاً للآلة، كما كان عازفاً لآلة الطنبورة أيضاً.

وقد كانت السمسامية فى هذه الفترة تؤدى موسيقى السلم الخماسى، ولم تكن تصاحبها  
آلة الطبله، وإنما كانت تصاحب بالملاعق وزجاجتين وجرس حديد «مثلث»، ويذكر أن غفر  
السواحل ممن كان يطلق عليهم البرابرة أو السودانية كانوا يعزفون السمسامية، وقد قدمت فى  
تلك الفترة أغاني ذات صبغة سودانية حيث اشتهر بأدائها شخص يدعى «عبد النبى».

ويذكر الرواة من أغاني تلك الفترة :

- علشان جركو علشان جركيه .

- البمبو السودانى .

- اشتجنا والله اشتجنا .

ويذكر بعد هذا الجيل، العازفون: محمد الأمريكانى، وكمال عضمه، وأبو الشحات،  
وممن عاصرهم وتعلم منهم فى تلك الفترة «الخمسينيات» السعيد الشحطور وابنه طلعت .

وقد ارتبطت أغاني السمسامية بأغان إعلامية، حيث تأثرت بأغاني أفلام إسماعيل  
بس، وكانت تؤدى بمصاحبة ثلاث طبل، وثلاثة رق، وجرس، وقد يشارك ناى أوعود أو  
كمانجه، وقد شاركت السمسامية فى المناسبات المختلفة إضافة لكونها آلة للسمر، ففي الأفراح  
شاركت فيما كان يعرف بـ ( الزفة الحنفى )، حيث كان يؤتى بالعروس من بيت أبيها مشياً  
مع العريس، حتى بيت الزوجية .

فى هذه الفترة الزمنية ومع حرب ١٩٥٦، برزت أسماء كبيرة فى فن السمسامية التى  
أصبحت آلة مقاومة وطنية، خرجت السمسامية إلى الشارع، وذلك على يد محمد أبو يوسف  
الذى كان رئيساً للضمة، وذلك بدكانه بشارعى أسوان والشرقية، حيث كان هذا الدكان  
منتدى للصحبة، وكان يعزف على السلك «السمسمية» كمال عضمة، وقد ألف ولحن  
«محمد أبو يوسف» الكثير من الأغاني منها :

- فى بورسعيد الوطنية .. شباب مقاومة شعبية .

- فى بورسعيد شباب ورجال .. حاربوا جيش الاحتلال .

ومن أغنيات ٥٦ أيضاً، الأغنية الشهيرة «مورهاوس ليه بس جيت من لندن هنا  
واتعديت»، وهى من كلمات وألحان الدمرداش عبد السلام المعروف باسم «الداش»، وثمة  
أدوار أخرى للسمسمية واكبت حركة المقاومة الشعبية للعدوان الثلاثى فى ١٩٥٦، وكانت  
مجهولة المؤلف والملحن مثل :

- بحروف من نور وحروف من نار.. اكتب يا تاريخ مجد الأحرار .

كما واكبت السمسامية كفاح شعب بورسعيد فى حرب الاستنزاف وأثناء التهجير، وقد  
أثر بعض فناني بورسعيد البقاء بالمدينة أثناء التهجير، فكانت السمسامية خير مسامر  
ومؤانس، ونسجت على أوتارها أروع الألحان والأغاني الوطنية، حيث تكونت فرقة «شباب  
النصر» فى بورسعيد وضمت : كامل عيد كامل، ومحمد الأمريكانى عازف السمسامية،







والراقص سعد كفته، وحمّام، وفاروق الموجي، ومحمد دراز، والسيد عكاشة، وأحمد العجمي، وأحمد عكاشة، ومحمد الشريف، وحسن طعيمه، والسيد عيسى، ومحمد مكي، وطه نور، وفاروق البولاقى، وسيد أبو النصر قائد فرقة المقاومة الشعبية بالترسانة البحرية، وكانت هذه الفرقة تقدم عروضها بمعسكرات التهجير ومواقع الجيش.

وفى رأس البر حيث أكبر تجمع للمهاجرين بمحافظة دمياط، قامت فرقة «شباب المهجر»، التى أسسها وألف أغانيها إبراهيم البانى، وأنشدها فى مقاهى وتجمعات رأس البر، بمصاحبة محمد الشناوى «عازف السمسمية»، ومحمود أبو طالب «طبال»، وعبد الشناوى «مزهر»، وسيد عبد الحفيظ «مثلث»، وأحمد مصطفى (الكاستن) «ملاعق»، ومحمد الجمل «مغنى»، وكل من محمود الخولى ومحمد أبو زيد وصلاح توفيق والعربى البانى «مرددین». ومن أدوار هذه الفرقة دور «فجر الرجوع»، الذى ألفه ولحنه «إبراهيم البانى» ١٩٧٠ م:

**فجر الرجوع أهو لاح روح يا دمع العيون**

**اطلع يا نور الصباح وافرد ضياك ع الغصون.**

وفى المحلة الكبرى كون «رجب أبو حسن» وابنه حسن فرقه للسمسمية استقطبت حولها المهجرين من أبناء بورسعيد، بل كانت تجد استحساناً من أبناء تلك البلاد التى هُجروا إليها، وإضافةً إلى ذلك فقد التفت المهجرون من أبناء بورسعيد حول آلة السمسمية فى جل الأماكن التى هجروا إليها، فشاركتهم فى التخفيف من آلامهم، وعبأت لديهم الأمل فى النصر، والعودة إلى مدينتهم الباسلة.

وهكذا ظلت السمسمية مواكبة لأفراح النصر فى أكتوبر ١٩٧٣، ومن أدوار هذه الفترة، من تأليف وألحان كامل عيد:

**نصرك نادانى يا بلادى.. نصرك نادانى**

**خلانى اغنى يا بلادى.. أحلى الأغانى**

**ياما آسينا وياما طال الانتظار ياما حلمنا بيوم الانتصار.**

ومن عازفى السمسمية المعروفين فى فترتى الثمانينيات والتسعينيات، محمد الشناوى، وجمال فرج، ومحمد السعيد شهاب وشهرته ميمى، ومحمود غندر.

**السمسمية والرقص:**

يشكل الرقص قناة تتيح الاتصال، ويتولد من خلالها التفاعل، حيث يمكن إلى حد كبير تعزيز فائدة الموسيقى فى التسلية والترفيه بالرقص، والاستجابة للموسيقى والاستغراق فيها بصورة واعية، يمكن تقويتها عند الأفراد بالحركة والرقص. ومن ثم، ففى مقدور الأفراد الذين يستجيبوا لتأثير الموسيقى الراقصة أن يتقدموا إلى ساحة الرقص، ليعبروا عن مشاعرهم مستخدمين ما يعرفونه من حركات للرقص، ولما كان الرقص والموسيقى يشتركان فى عناصر واحدة كالإيقاع، وأساليب التوقيت، والديناميكيات، وتدفق الطاقة، فإن أبنيتهما يمكن أن تندمج بحيث تجعل من الرقص بعداً بصرياً للموسيقى والعكس بالعكس، ويمثل الغناء والرقص العنصرين الرئيسيين للحدث الموسيقى الكامل<sup>(١٧)</sup>.

(١٧) ج. هـ. كوابينا نكيئا «التفاعل من خلال الموسيقى» ت: أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ع ٥٣، مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٥٧.





ويصاحب الرقص احتفالات السمسامية، ويلاحظ تأثير البيئة البحرية والقنال في النشاط الحركي لأهالي بورسعيد، حيث نجد رقصات تحاكي الأعمال التي يقومون بها في حياتهم اليومية.

ومن الرقصات المشهورة رقصة البمبوطية، ورقصة أم الخلول، وهى من كلمات الرئيس داش وكامل عيد، وكان يرقص بالعصا «على فرج»، وحاكاه فى طريقته «حسن العشرى»، وأخذتها عنهما الفرقة القومية للفنون الشعبية.

ويعتمد اللعب بالعصا على الحركة السريعة ويحتاج إلى لياقة بدنية عالية، وخفة ورشاقة من الراقص.

ومن أشهر الراقصين : عباس ألوظه، وإمبابى عبد الله، وأحمد صبيح وشهرته أحمد كفته، وعلى فرج، وحسن العشرى، وفاروق البليسى الذى تعلم عن والده «إبراهيم البليسى» الذى كان راقصاً معروفاً فى احتفاليات الضمة، وإضافةً إلى اللعب بالعصا، كان هناك اللعب بالمطاوى، ويذكر الرواة أن الرقص كان يؤدي مرتجلاً، ولم تكن هناك أسماء محددة لما يؤدي من رقصات.

### السمسمية والضمة:

دخلت آلة السمسامية على فن الضمة فى مرحلة متأخرة نسبياً، ربما فى أواخر الخمسينيات، ومن الذين عزفوا السمسامية فى الضمة محمد الأمريكانى، وكمال عضمه وأبو الشحات، وقد أثر ازدهار فن السمسامية تأثيراً سلبياً على فن الضمة حيث استقطب إليه الكثيرين، وتقلصت أدوار السماع «أدوار الضمة»، وذلك لميل الناس إلى الحركة والرقص، وكذلك لظهور مؤلفين وملحنين جدد لأغاني السمسامية بمعانيها السهلة والقريبة من ذوق وفهم المتلقى، وحرص هؤلاء المبدعون الجدد على إيصال أعمالهم ونشرها، بل يمكن القول إنه ربما كانت هناك حرب خفية بين أنصار الفنيين، ويمكن القول إن فن السمسامية هو ابن شرعى لفن الضمة، نهل من فيض ألحانها واستلهم الكثير من تقاليدها، ويبدو هذا جلياً فى الألحان مجهولة المؤلف والملحن مثل دور السمسامية «كوانى الحب»، كما استفادت السمسامية مما كان يؤدي من أعمال فكاهية فى إطار فن الضمة، بل ونسجت على منوالها، كما أفادت الآلة نفسها من فن الضمة، حيث قادتها ألحان الضمة ذات النسيج اللحنى الثرى والمعتمد على المقامات العربية إلى زيادة الأوتار والمفاتيح حتى تكون ملائمة لمصاحبة أدوار الضمة.

ورغم ما يثار من اعتراضات على تغيير الآلة، وزيادة عدد أوتارها مما يؤثر على المنتج النغمى الصادر عنها، وتحوله من السلم الخماسى إلى السلم السباعى، فإننا نرى أن من حق الفنان الشعبى تجريب أساليب وأشكال فنية سواء فيما يبدعه من أعمال فنية، أو ما قد يراه من تغيير وتطوير قد يجريه على آله، ومما لا شك فيه أن التجربة والزمن، وقوانين الجماعة الشعبى ذاتها هى المحك الأساسى فى بقاء أو اندثار تلك التجارب، وإذا كان العنصر الشعبى يتميز بالمرونة والتغير، فلا شك أن هذا يعكس مشروعية ما يعترى الآلة من تغيرات، لا نجد لها معطل أو مطلق سوى إرادة الفنان الشعبى فى التكيف مع إبداعه المتجدد.

#### المصادر:

- ١ - الراوى السيد حسن أحمد عبد الله، وشهرته العربى شكمة.
- ٢ - الراوى حسن العشرى.
- ٣ - الراوى عازف السمسامية محمد الشناوى.



# الموسيقى وملكة الموسيقى

---

مآثر إبراهيم أبو عيش

---

## مقدمة

تعتبر الموسيقى انعكاساً للنظم السياسية والعقائد الدينية والمذاهب الفلسفية، وآلاتها تشهد على مدى تقدم المعرفة العلمية لدى الشعوب. وبالتالي، فهي تعين العلماء على فهم التاريخ بمثل اعتمادهم على التماثيل والمباني والنقوش.

وآلة الهارب تعتبر من أقدم الآلات الوترية في العالم القديم، وهي أول آلة وترية عرفت في مصر القديمة. والطريف أنه قد اشتق من اسمها لفظ «الفن» في اللغة العربية. ومما يدعو للفخر أن هذه الآلة المصرية الأصل قد عاشت آلاف السنين حتى أصبحت في الوقت الحالي ملكة الموسيقى دون منازع.

## الموسيقى

تعتبر كتابات الفلاسفة اليونانيين وآرائهم عن الموسيقى هي أقدم المصادر الموسيقية وهذا لا يعني أن كتاباتهم اتسمت بالأصالة؛ فكهنه المصريين القدماء قد سبقوا اليونانيين بوقت طويل وكانت لهم نفس الآراء غير أن الفضل يرجع لليونانيين في أنهم قد سجلوا نظريات القدماء ونظموها وبذلك خلّفوا تراثاً من الفلسفات الموسيقية القديمة. فقال الفلاسفة القدماء عن الموسيقى: «إنها صوت بقي من النطق ولم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجته الطبيعة بالألحان. فلما ظهر، عشقته النفس، وحنّت إليه الروح، وارتاحت له الجوارح. وقالوا: الموسيقى حكمة عجزت النفس عن إظهارها في الألفاظ المركبة فأظهرتها



فى الأصوات البسيطة، فلما أدركتها عشقتها فاسمعوا من النفس حديثها. وقال أفلاطون: الموسيقى معشوق النفس وهو منها فلا ينبغي أن يمنع العاشق من المعشوق. وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن والنغم الصحيح يجرى فى الجسم ويسرى فى العروق فيصفو له الدم وتنفاد له النفس ويرتاح له القلب وتهتز له الجوارح وتخف الحركات»<sup>(١)</sup>.

(١) جوليس بورتنوى، ترجمة فؤاد زكريا، الفيلسوف وفن الموسيقى، القاهرة، ١٩٧٤، ١١-٢٣.

وكلمة موسيقى ترجع فى أصلها إلى اليونانية حينما اعتقدوا أن فن الموسيقى خلقته ربة الفن Muse، واعتبروا أن الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به البشر وأنها تذهب عن الإنسان المعاناة. وقد روى هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أن ألحانهم الدينية لها أصل مقدس ونسبوا للربة إيزيس ولهذا لم يسمحوا بأية تجديلات ولم يقبلوا أنغاماً أجنبية فى طقوسهم الدينية. وكان أفلاطون يمتدح موهبة المصريين فى خلق ألحان تسيطر على انفعالات الإنسان وتنقى الروح. وقد استمر التمسك بالتقاليد حتى نشأة الكنيسة القبطية التى اشتهرت بشدة محافظتها على التمسك بطقوسها التى رتبت بعناية، ومن خصائص الكنيسة القبطية أنها الكنيسة الوحيدة التى ظلت كل هذه القرون محافظة على تقاليدها وهم يعتقدون فى هذه المحافظة كل مجدها وقوتها، فيقول القس منقريوس<sup>(٢)</sup>: «وانى لأعتقد أن الكنيسة إذا بدأت فى تغيير شىء من طقوسها وتقاليدها يتطرق الوهن والضعف فى قوتها؛ لأن تغيير نظمنا والبعد عن تقاليدنا محاولة لإبدال ماضى أمتنا بماضى شعب آخر فإن لكل شعب تاريخ، وما استعارت أمة عادات غيرها إلا حورت كيائها وغيروته ولا دوام لروح الآباء والأجداد إلا بالتمسك بها»<sup>(٣)</sup>.

(٢) كاهن كنيسة بنى مزار، وأستاذ علم الطقوس بالكلية الإكليريكية.

(٣) القس منقريوس عوض الله، منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس، بدون تاريخ، مقدمة الكتاب.

فيثاغورث منشئ علم الموسيقى عند اليونان ومؤسس مدرسة فلسفية، كان متبحراً فى الرياضيات، جاء إلى مصر فى القرن السادس ق.م، ودرس علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية ثم عاد إلى اليونان ومعه بعض النظريات فى علم الصوت ومعتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى اكتسبها من كهنة المصريين القدماء، وأخذ يعلم تلاميذه أن الموسيقى هى نموذج أرضى لانسجام الأفلاك فى السماء. واعتبر أن السماوات تنبعث عنها موسيقى خلال حركة الأجرام السماوية؛ حيث تؤدى السرعة التى تتحرك بها إلى خروج أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشد فى السماء، وأن هذه الأصوات هى سلسلة تصدر من الأجرام السماوية مرتبطة بعضها ببعض كأنغام السلم الموسيقى. ولما كانت الحركة تقترب بالصوت فإن الصوت الصادر من النجوم المتحركة يتناسب مع حجمها وسرعتها. واعتبر أن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم تطابق رياضياً المسافات بين الأصوات الثمانية فى السلم الموسيقى.

الموسيقى هى الفن الوحيد الذى يجمع بين العلم والفن فى وقت واحد؛ فقوانين الرياضيات أساس للفن الموسيقى وكذلك القواعد الفيزيائية لعلم الصوت. وقد استطاع فيثاغورث أن يكتشف قرار وجواب السلم الموسيقى، ثم استنبط المسافات الواقعة بينهما عن طريق سلسلة فريدة من التجارب طبق فيها المعرفة التى كان قد جمعها فى أسفاره، على أفكار خصبة ابتدعها هو ذاته<sup>(٤)</sup>.

(٤) جوليس بورتنوى، مرجع سابق.

أما القواعد الفيزيائية الحديثة لعلم الصوت، فهى تكشف لنا أن الأصوات والنغمات تحدث نتيجة لاهتزازات الأجسام المرنة اهتزازات منتظمة وبسرعة معينة، وتقل سرعة هذه الاهتزازات بسبب جاذبية الأرض ومقاومة الهواء إلى أن تتوقف الحركة نهائياً. وحركة



الجسم المهتز يسمى اهتزازة أو ذبذبة، أما المسافة الواحدة التي يقطعها الجسم المهتز، فتسمى سعة الاهتزازة، وعدد الاهتزازات الكاملة التي يحدثها الجسم المهتز في الثانية الواحدة يسمى التردد. وكلما زاد عدد الاهتزازات أو الذبذبات التي يحدثها الجسم المهتز في الثانية الواحدة، زاد التردد وزاد الصوت الناجم عن هذه الاهتزازات حدة. وعلى العكس، كلما قل عدد الاهتزازات أو الذبذبات في الثانية الواحدة، قل التردد وزاد الصوت الناجم عنها غلظا. وهناك حد أدنى للاهتزازات التي يمكن أن تدركها الأذن البشرية وقدرها ست عشرة اهتزازة أو ذبذبة في الثانية الواحدة، فإذا انخفضت ذبذبات الجسم المهتز عن هذا القدر، فإن الأذن البشرية لا تدرك الأصوات الناجمة عن حركته. وكذلك قدر الحد الأعلى للاهتزازات التي يمكن أن تدركها الأذن بحوالى عشرين ألف اهتزازة في الثانية، وبين هذين الحدين يتألف من الاهتزازات ما لا يحصى من الأصوات (تستطيع حاسة السمع عند الكلاب أن تدرك أصواتاً لا تستطيع الأذن البشرية سماعها إطلاقاً) غير أن هذا العدد الكبير من تلك الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لا تستسيغ الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاته محصوراً بين أربعين ذبذبة وأربعة آلاف ذبذبة في الثانية. وتنحصر هذه الأصوات حسب الاصطلاح الموسيقي في سبعة دواوين (أوكتاف) من دو إلى دو. وقد اصطلح علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين هذه الكثرة من الأصوات الموسيقية، ليكون معياراً تقاس بالنسبة إليه درجات الأصوات الأخرى. هذا المعيار الصوتي هو نغمة «لا» في الديوان الأوسط وعدد ذبذباتها ٤٤٠ ذبذبة في الثانية.

«هناك كذلك ما يسمى درجة الصوت وشدة ونوعه؛ فالدرجة هي الخاصية التي تميز بها الأذن بين الأصوات من حيث الحدة والغلظة، ودرجة الصوت تتوقف على تردده أى على عدد ذبذباته في الثانية. والشدة هي الخاصية التي تميز بين الأصوات من حيث القوة والضعف. أما النوع، فهو الخاصية التي تميز بها الأذن بين الأصوات المتفقة في الدرجة والمتساوية في الشدة، ولكنها صادرة من مصدرين مختلفين كالتمييز بين صوت من العود وآخر من الهارب برغم اتفاقهما في الدرجة والشدة، وكذلك التمييز بين صوت شخص وآخر» (٥).

(٥) محمود أحمد الحفنى، علم الآلات الموسيقية، القاهرة، ١٩٨٧، ٤١-٤٤.

والبحث في موسيقى القدماء هو بحث مثير يمر الباحث فيه بمراحل عدة، حيث يبدأ بتحديد المبادئ الصوتية للفترة موضوع البحث ويكون دليله في ذلك الآلات الموسيقية التي تكشف عنها الحفائر، أو ربما يكون هناك بعض الوثائق التاريخية تدله على النسب والمبادئ التي كانت مستخدمة في ذلك الوقت. بعد ذلك يحاول البحث عن أمثلة فعلية لموسيقى هذه الفترة، ثم محاولة عزفها على آلات حديثة أو قديمة أعيد ترميمها. وحتى الآن لم يعثر على وثيقة للتدوين الموسيقي عند قدماء المصريين. «وقد استخدم بعض علماء الآثار الموسيقية منهجهم هذا في حل كثير من المشكلات المتعلقة بالموسيقى الأوروبية في العصر الوسيط وعصر النهضة، كذلك ما قام به العالم «فريتز كوتنر» لتحديد طبيعة الألحان التي كانت تعزف بالفعل في العصر اليوناني القديم؛ ذلك لأن كثير من الكتب العلمية التي خلفها اليونانيون القدماء كانت تصف السلالم الموسيقية المتعددة التي ابتكرها الموسيقيون في ذلك العصر ولا سيما بين القرن الخامس والأول ق.م، فقام بضبط آلات حديثة تبعاً للمبادئ الرياضية التي حددتها المراجع القديمة. ثم تناول المدونات القليلة التي وصلت من العصر



اليوناني القديم وقام بالعزف على هذه الآلات، وكانت النتيجة المدهشة أن الموسيقى الناتجة شرقية بكل معاني الكلمة، أى إنها تنتمى للنمط السائد فى الشرق الأوسط والأجزاء الغربية من قارة آسيا، فكانت هذه النتيجة متمشية مع نتائج سبق أن توصل إليها العلماء بشأن علوم وفنون أخرى، كان اليونانيون فيها مدينين للمصادر الشرقية القديمة. وهكذا أكد «كوتنر» الحقيقة المهمة وهى أن الموسيقى اليونانية قد خضعت خضوعاً واضحاً لمؤثرات قوية امتدت من الشرق الأوسط إلى كل الأقاليم اليونانية» (٦).

(٦) فؤاد زكريا، مع الموسيقى، القاهرة، ١٠١-١١١.

### نشأة الآلات الموسيقية

تعتبر الآلات الموسيقية مرجعاً تاريخياً مهماً لأنها تعكس مدى تطور الحضارات والشعوب. وكانت البداية حينما استخدم الإنسان الأصوات البشرية ثم الضوضاء التى يحدثها عند التصويت فى القواقع المائية أو العظام المجوفة. وقد لجأ الإنسان لذلك ليقى نفسه من بعض مظاهر الطبيعة التى يرهبها كالموت أو إبعاد الحيوانات المفترسة أو طرد الأرواح الشريرة أو لعلاج الأمراض، وأحياناً بغرض التقرب من مظاهر الطبيعة الخيرة لوفرة المحصول وهطول الأمطار أو للتعبير عن الفرح والسعادة. فأعضاء الجسم الإنسانى أقدم الآلات الموسيقية حينما استخدم يديه فى التصفيق ورجليه فى الدق. ثم بدأ يصنع الآلات التى تحاكي أعضاء جسده كالأيدى المصفقة والمقارع والشخاشيح التى أصبحت الآلات الإيقاعية فيما بعد، ثم اهتدى لآلات النفخ. أما الآلات الوترية، فهى آخر ما اهتدى إليه وقد صنعت فى البداية من الأغصان المرنة، ثم أضاف إليها وترًا خارجياً موضوعاً على صندوق مصوت مما هو متوفر لديه فى الطبيعة كثمار جوز الهند أو القرع أو ظهر السلحفاة، ثم اهتدى إلى العفق بالأصابع على الأوتار فى مواضع مختلفة ليستخرج من الوتر الواحد أصواتاً متعددة. والصندوق المصوت يصنع عادةً من الخشب يحبس فيه حجم معين من الهواء متصل بالهواء الخارجى عن طريق فتحة فى وجه الصندوق. واختلاف شكل صناديق الصوت وطريقة مد الأوتار عليها ينشأ عنه تنوع أصوات الآلات الوترية. «وفائدة الصناديق المصوتة تضخيم الأصوات الصادرة من اهتزاز الأوتار؛ فإذا طرقت شوكة رنانة واستمعنا إلى صوتها وجدناه خافتاً ضعيفاً، وإذا جعلنا مقبضها يلامس جسماً كالمنضدة أو صندوق آلة موسيقية فإن الصوت يزداد شدة ووضوحاً، وتفسير ذلك أن فرع الشوكة الرنانة الذى يهتز وحده دون أن يمس جسماً آخر لا يؤثر إلا على كمية ضئيلة من الهواء، أما فى حالة وضع مقبض الشوكة على جسم آخر، فإن سطح هذا الجسم يهتز هو الآخر متأثراً باهتزاز الشوكة الرنانة، فيؤثر بدوره على اهتزاز كمية كبيرة من الهواء فيسمع الصوت شديداً واضحاً ويسمى اهتزاز هذا الجسم المصوت «الاهتزاز التآثرى أو القسرى» وهو ما يحدث فى اهتزاز الصناديق المصوتة للآلات الموسيقية» (٧).



(٧) محمود أحمد الحفنى، مرجع سابق.

### ملكة الموسيقى

«الهارب» آلة موسيقية مهيبة، صوتها له سحر الماضى، وهيئتها مقدسة ذات جلال وبهاء، يقولون عنها ملكة الموسيقى. تلك الآلة المبهرة تقام لها المهرجانات فى أماكن كثيرة من العالم فى إنجلترا وفرنسا على وجه الخصوص. فهناك ملتقى الهارب السلتي (٨) ciltique حيث عقدت أول مسابقة عالمية للعزف على آلة الهارب عام ١٩٨٤ فى مدينة Dinan ومنذ عام ١٩٨٩ أنشئت منظمة «C. R. I. H. C.».

(٨) السلتيية: سلالة من عرق هندي أوروبى قطنت فيما مضى أجزاء واسعة من أوروبا الغربية.



Le Comité des Rencontres International de Harpes Celtique لتنظيم مسابقات وأنشطة ثقافية متعلقة بآلة الهارب في شهر يوليو من كل عام. يحرص على حضور هذا الملتقى الشركات العالمية لصناعة هذه الآلة، وعازفو آلة الهارب، والأساتذة والمؤلفون الموسيقيون وحتى المتدربون من شباب العازفين. هذا الملتقى يرجع الفضل فيه لشخص يدعى Myrd-hin ولد في شمال بريطانيا من عائلة يرجع الفضل لها في إحياء آلة الهارب السلتيك في بريطانيا، وقد حاز إعجاب الناس حينما عزف منفرداً أو بمصاحبة فرقة ثلاثية، وقام بالعزف في فرنسا وبلاد أخرى كثيرة منذ عام ١٩٧٠. في التسعينيات كونت إحدى السيدات فرقة مكونة من أربع آلات هارب محمولة عرفوا باسم مجموعة Orphea ولاقي هذا الفريق نجاحاً وشعبية سريعة<sup>(٩)</sup>. وفي عام ١٩٩٥، اختيرت مدينة Arles في فرنسا للاحتفال بيوم الهارب للتعريف بهذه الآلة ولتنشر ثقافتها، وبمرور الوقت أصبح يوم آرل للهارب حدثاً موسيقياً عالمياً في أكتوبر من كل عام حيث يتجمع فيه عازفو الهارب على مستوى العالم حيث يضم حوالي ثلاثمائة عازف من الشباب ويستمر المهرجان خمسة أيام ويلقى شعبية متزايدة عاماً بعد عام؛ لروعة هذه الآلة وسحرها الكامن في جذور التاريخ.

(٩) يمكن الاستماع لصوت الآلة من خلال  
موقع <http://www.wingedharper.com>



فمنذ ٢٥٠٠ سنة ظهر في بريطانيا عازف الهارب الذي يعزف وهو يتغنى بالشعر الملحمي، وفي القرون الوسطى ظهرت آلة الهارب الصغيرة المثلثة. وكانت هذه الآلة قد عرفت عصرها الذهبي في أيرلندا حينما استخدمها الشعراء مصاحبةً لشعرهم سواء مغنى أو متلقى.

ثم انتشرت هذه الآلة في كل أوروبا في عصر الملك «آرثر» والملك «تريستان». وفي القرن السابع عشر صاحبت هذه الآلة الرهبان في كنائس أوروبا، وفي القرن الثامن عشر جاء أحد صناع هذه الآلة وكان استرالي الجنسية وأضاف إلى تلك الآلة حركة ميكانيكية مكونة من سبع بدالات ومعلق للمفاتيح فأصبحت الآلة تؤدي النصف تون، ومن هنا كان الميلاد الثاني لهذه الآلة الكلاسيكية في أوروبا، وكانت هذه الخطوة الأخيرة عام ١٨١٠ على يد Sebastien Erard في باريس حيث اتخذت شكلها النهائي أي الهارب الأوركستراي الحديث، بينما استمر الهارب السلتيك ذو الأوتار المصنوعة سواء من أمعاء الحيوانات أو الأوتار المعدنية.

ويبقى الميلاد الأول لهذه الآلة على يد قدماء المصريين الذين كانوا أول من اكتشف خروج الصوت من جسم خشبي مجوف وهم أول من ابتكر الآلات الموسيقية بأنواعها المختلفة.

## الهارب في مصر القديمة

أطلق المصريون القدماء عليها لفظ (١٠) bnt

(١٠) Gardiner, Ancient Egyptian Grammar, 534. 564. 614. 603.

(١١) معجم اللغة العربية، المنجد في اللغة والأعلام، باب الفاء وباب الصاد، بيروت، ١٩٨٦.

وعند مقابلة هذه الكلمة بالعربية فربما أن حرف الباء قلب فاء، وبذلك يمكن أن تنطق فن<sup>(١١)</sup> بكسر الفاء بمعنى الغصن، وإذا قرأت الفنة بضم الفاء، والفناء أى كثيرة الأفنان أى الأغصان. وإذا قرأت فن فجمعها أفنان وفنون؛ فهو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقاً لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذاً للعقل والقلب. وهى الفنون الجميلة التى موضوعها تمثيل الجمال كالموسيقى والتصوير والشعر وفن البناء والرقص.



وأطلقوا عليها أيضا اسم d3d3t (انظر هامش رقم ١٢) وبمقابلتها أيضا باللغة العربية فربما كانت تقرأ ضاًضاً وضوضاً وضوضى بمعنى أصوات الناس فى الحرب، ضوضاء. وإذا قرأت ضجاجاً وضجاجاً بضم الضاد، وضجيجاً؛ فهى بمعنى صاح، والضجة أى الصياح والجلبة والضجاج الكثير الصياح (انظر هامش رقم ١٣).

يطلق عليها أحيانا لفظ (جنك) وهى كلمة فارسية، عرفها قدماء المصريين منذ الأسرة الأولى وهى أقدم الآلات الوترية عندهم، بل كانت هى الآلة الوترية الوحيدة التى عرفتها الدولة القديمة واتخذتها أحد العناصر الثلاثة الأساسية التى تتألف منها الفرقة الموسيقية حينذاك وهى المغنى، وعازف الهارب، وعازف الناي.

وآلة الهارب تتألف منذ البداية من ثلاثة أجزاء رئيسية هى الصندوق المصوت والرقبة والأوتار. وهى تختلف عن سائر الآلات الوترية فى أن أوتارها تنزل عمودية على صندوقها المصوت، بينما فى باقى الآلات الوترية تكون موازية للصندوق. وتطورت هذه الآلة عند قدماء المصريين فكبر حجمها وزاد عدد أوتارها حتى تراوح بين تسعة وأربعة عشر وترًا وبلغ فى بعض الأحيان تسعة عشر وزيادة.

ولما كثر عدد الأوتار وخيف اللبس عند استعمالها صنعت المفاتيح «الأوتاد» التى تثبت فيها الأوتار.

وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة فى الأسرة العشرين يشهد بهذا نقش مقبرة رمسيس الثالث KV11 وهما أكبر حجماً من الإنسان، غنيتان بالزخارف؛ ينتهى رأس واحدة منهما برأس أبى الهول يعلوه التاج الملكى المزدوج وينتهى رأس الثانية برأس أحد الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى<sup>(١٢)</sup>. وهذه المقبرة التى انبهر بها الرحالة والباحثون منذ القرن الثامن عشر بسبب منظر الكاهن العازف على آلة الهارب لدرجة أن أحدهم ويدعى Bruce قام بنسخها ونشرها فى عام ١٧٩٠. استخدم الهارب فى المعابد وفى الولائم والحفلات الدنيوية والجنائزية وأثناء الحياة اليومية. وفى صالة الأعمدة بمعبد مدينة هابو بالبر الغربى بطيبة حيث تقام مقاصير الآلهة والآلهات كانت وسيلة الوصول لهذا الجزء من المعبد عن طريق سيطرة صارمة فى العصور القديمة. فعلى جانبى المدخل نجد مناظر تمثل رمسيس الثالث وزوجته الملكة غير المعروفة وتحذير لكل من يدخل دون تطهر، وفى هذا المكان المقدس من المعبد يهدى الملك الأشياء الثمينة للمعبد، وهذا واضح من نقوش هذه الحجرات والخاصة بالإله آمون. هناك منظر يمثل رمسيس الثالث يقدم قرباناً عبارة عن أكوام من الذهب واللازورد والتركواز وأشكال مختلفة ومتعددة من الصناديق الكبيرة لحفظ النفائس وسبائك لمعادن ثمينة بما فيها النحاس والذهب، ومجموعة متنوعة من الأثاث من بينها مقصورة ضخمة وآلة هارب منحنى مقدمة للإله آمون رع وموت، حيث عرف عن رمسيس الثالث عطاؤه ببذخ للآلهة طوال فترة حكمه. ووجود الهارب وسط هذه النفائس يعنى مكانة هذه الآلة وارتفاع قدرها<sup>(١٣)</sup>. فكانت مزينة برأس ملكى ومزخرفة حتى يمكن للفرعون أن يهديها للإله.

كذلك، فإن المصريين قد استحوذت عليهم فكرة الحياة بعد الموت، وكان هذا هو العنصر الجوهرى فى عقائدهم الجنائزية؛ فقد كان البعث مرحلة من مراحل الوجود فى العالم الآخر، ولهذا، كانت الاحتفالات التى تؤدى فى بيت الولادة Mammisi بالمعابد المصرية هى



Nicholas Reeves-Richard H. (١٢)  
Wilkinson, The Complete Valley of The Kings, Egypt 1996,  
53, 64, 159-160.

William J. Murnane, United (١٣)  
With Eternity A Concise Guide to The Monuments of Nefertiti  
Habu, 1980, 47.



جزء من العبادات الرسمية والطقوس حيث يتحد الإنسان مع الإله . عامة الشعب لهم أن يتمتعوا بالمشاركة في تلك المناسبة بالطقوس والتراويل التي كانت تؤدي بمصاحبة تلك الآلة ما يؤكد هذا هو دور الإله (بس) حامى الأمهات أثناء الولادة والذي كان يظهر على هيئة عازف<sup>(١٤)</sup>، فهو إله الموسيقى الذى يطرد الأرواح الشريرة؛ فكان يظهر برمز الحماية السكين للدفاع والآلات الموسيقية لطرد الأرواح الشريرة<sup>(١٥)</sup> . استخدم الهارب المنحنى ليس فقط في بيت الولادة بالمعبد؛ وإنما كان يصاحب التراويل والدعوات للآلهة الآخرين، فهناك ترنيمة معبد موت بالكرنك حيث ظهر عازف الهارب يعزف بمصاحبة آله الطنبور والاثنين يتبعان خطوات الملك بطليموس الثانى الذى يهدى إلى الآلهة (موت السيستروم) وكذلك (الإلهة سخمت المعبودة) فى نفس المكان . أوزيريس أيضاً المعروف بإله الموت إلا أنه يفرح ويحب ومغرم بالموسيقى والرقص . كافة الأعضاء الرئيسية لمجمع الآلهة المصرية لديهم صلة وثيقة ودقيقة بالموسيقى، كانت هناك الإلهة (مرىث) التى اعتبرت تجسيدا للموسيقى برغم أنها لم يتعبد لها الناس بعينها، لكنها كانت تظهر موسيقى المصريين مفعمة بالحياة حيث كانت مهمتها العظيمة هى ترسيخ مبادئ معينة من خلال أغانيها وإيماءاتها . كذلك كانت (حتحور) الإلهة الذهبية التى يتعبد لها المحبون ويرتلون صلواتهم لها لأنها كانت ربة الرقص والموسيقى ابنة إله الشمس (رع) فهى إلهة الحب وهى المساعدة فى الولادات الإلهية الملكية<sup>(١٦)</sup> . أعد (جون سانت ف. جانون) دراسة شيقة عن فكرة القرابين الموسيقية عند قدماء المصريين، حيث قدم الدليل على أن المصريين لديهم اعتقاد خاص بالموسيقى يماثل ما كان عند الغرب فى القرون الوسطى، فإذا كان العازف ليس له الحق فى التقرب إلى معبوده كان يقدم لحناً مرتلاً مصاحباً بالآلة الموسيقية وهذا يعنى عند المصرى القديم شرفاً ومكانة فظهرت بوضوح فكرة السمو التى أرادوها للموسيقى بصفة عامة ثم وحي الآلهة للفن بصفة خاصة . وقد أحصى (سانت فار) مجموعة من الأمثلة مضافاً إليها ما تم جمعه من جبانات الجيزة وسقارة وطيبة . فهو يرى أن عازفى الهارب والمغنين بمصاحبة هذه الآلة الذين كانوا يمثلون بعيون مغلقة كانت تزين مقابض آلاتهم الموسيقية بشكل حيوان ورأس على هيئة الصقر، وهناك بعض التراويل ذات جمال نادر حيث يبدأ الإنشاد على شرف (حتحور) ربة الحب والموسيقى المقدسة الدينية وابنها (ايحى) رب آله الجنك والصلاصل المقدسة . وكان قد اكتشف بعض الصلاصل مقدمة كندور للإله (سوبك) ، ولوحتين من مجموعة (جورج ميخايليدس) ، القاهرة، تحمل هذا النقش «قرابين إلهية لمجد هيرموبوليس مقدمة لتحت مكتشف الكتابة وواهب الصوت للوجود . ولنفس غرض القرابين الموسيقية كانت الصنج المصنوعة من العاج المستخرج من فرس النهر مغلفة كالمومياء وموضوعة بإجلال فى تابوت صغير اكتشفت فى تل العمارنة من عهد أمنحتب الرابع إخناتون . وعثر فى عدة مقابر لعازفين على عدد من الآلات الموسيقية فى حالة حفظ تام وموضوعة بكل اهتمام وعناية بجوار الجثمان لتخدم فى العالم الآخر أصحابها القدامى<sup>(١٧)</sup> . ولما جاءت البشارة المسيحية وانتشرت العقيدة المسيحية عن طريق القديس مرقس الرسول، جاءت تلك العقيدة فى نصوص فقط ولم تكن تصاحبها أية ألحان موسيقية؛ لذا قام المصريون معتنقو العقيدة الجديدة بأداء النصوص الجديدة بالألحان الدينية التى ورثوها عن أجدادهم، وأغلب الظن أن الألحان القبطية هى ذاتها الألحان الدينية الفرعونية القديمة . وبالنسبة للآلات الموسيقية فى الكنائس، فكانت قاصرة على المزمار والناقوس كما ذكر فى الكتاب المقدس

(١٤) Lise Maniche, Music and Musicians in Ancient Egypt, 1991, 57, 68.

(١٥) Manfred Lurker, The Gods and Symbols of Ancient Egypt, 1984, 32-33.

(١٦) مرجع سابق، 66-67. Lise Manich,

(١٧) Hans Hikmann, 45 Siecles de musique dans l' Egypte ancienne, 8.22.



العهد القديم «سبحوه بالمزمار والناقوس»، ولكن الأقباط كانوا ولا يزالون يفضلون أن تؤدي التراتيل بدون آلات لتكون في مناخ روحاني وقور بعيداً عن ضجيج الآلات الموسيقية، ولإتاحة الفرصة للجميع للعبادة دون أن تقتصر على الموسيقيين فقط<sup>(١٨)</sup>. وهذا في الغالب من الأسباب المباشرة وراء اختفاء الهارب من الحياة الدينية في مصر وذلك حتى لا يتأثر المصريون الذين دخلوا في الدين الجديد بالطقوس التي كانت تؤدي سابقاً في المعابد المصرية وخاصة أنهم احتفظوا بالألحان ورتبوا عليها دينهم الجديد.

(١٨) عادل كامل، الموسيقى القبطية بين الأصالة والمعاصرة، أسبوع القبطيات السادس، القاهرة ١٩٩٦، ١٥٢-١٦١.

ومن الأشكال المختلفة التي مرت بها آلة الهارب منذ الدولة القديمة يتضح ما أولاه الموسيقى المصري لهذه الآلة من عناية، فكما شاركت في الموسيقى الدينية كانت كذلك في منازل كبار القوم حيث كان عازفو الهارب جزءاً من حياة النبلاء اليومية، ولم يكن العزف في ذلك الوقت كوظيفة أو عمل يعود على صاحبه بفائدة مادية؛ وإنما فن للمتعة وللتسرية عن العمال والفلاحين. وفي الدولة الوسطى، أصبحت وظيفة عازف الهارب جنائزية؛ حيث يظهر في مناظر موائد القرابين، وفي اللوحات الجنائزية الخاصة، وفي المقابر. فهناك منظر على الجدار الشمالي من مقبرة سنبي في مير يظهر فيه صاحب المقبرة في هيئة ضخمة وهو جالس وعند قدمه تجلس زوجته ممسكة بزهرة اللوتس ويدها اليسرى تعانق ساقه بينما تنظر إليه وهما يشهدان حفلة موسيقية لفرقة مكونة من عازف ناي، وهارب، ومغني واطئاً يده على رأسه والأخرى يشير بها، ونلاحظ أن عازف الهارب والمغني مكفوفان، وقد أجاد الفنان في تصوير وجهيهما، وربما أنهما كانا يستخدمان في الحريم؛ لأنهما لن يستطيعا رؤية السيدات من أهل المنزل وهذا يبدو من المنظر فنجد عازف الناي المبصر يعطي ظهره للسيدة. ولكن الرأي الغالب أن المصريين القدماء قد استفادوا من المكفوفين في هذا المجال لقوة تركيزهم، وسرعة حفظهم، وحتى لا يشكلون بطلاة في المجتمع، إلا أنه لم يظهر أي منظر به عازفة كفيفة، كذلك ندرة وجود عازف أعمى يعزف على آلة أخرى غير الهارب وما يلفت الانتباه أن الآلة التي يستخدمها العازف الكفيف لا بد وأن تزين مقابضها برأس الإله «حورس» كأنما هو الذي يقودهم ويوحى إليهم بما يتغنون به<sup>(١٩)</sup>. كان «رايا» كبير مغنيين «بتاح» في الأسرة التاسعة عشرة، وعلى جدران مقبرته يظهر بشكله الكامل وعينيهِ الطبيعيتين ولكنه حينما صور وهو يعزف على آلة الهارب وبينما هو يغني للإله نجد شيئاً ما قد حدث لعينيهِ فهو يظهر هنا كفيفاً حينما يكون في حضرة الإله. وعلى هذا لا نستطيع أن نعتبر جميع حالات العازفين المكفوفين أنها حقيقة سواء كان عازفاً لخدمة الإله أو للتسلية للناس العاديين<sup>(٢٠)</sup>. وفي العصر الروماني - وإن افتقر إلى الأصالة - إلا أنه كان حافلاً بالنشاط في ميدان الموسيقى، فقد كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم الثقافي مع البلاغة والهندسة والرياضيات. وكان من مظاهر الروح العصرية أن تتعلم سيدات الطبقة الراقية العزف على الهارب والجيتار، وعندما شاعت هاتان الآلتان بين الطبقات الدنيا قررت سيدات الطبقة العليا التماس أنواع أخرى من الترفيه الموسيقي حتى يتميزن عن عامة الناس فاستأجرن الموسيقيين اليونانيين المتجولين ليغنوا ويعزفوا لهن<sup>(٢١)</sup>.

(١٩) مرجع سابق، H. Hickmann.

(٢٠) مرجع سابق، Lise Manniche, 101.

(٢١) جوليوس بورنتوي، مرجع سابق.

وهكذا انتقلت الآلة إلى أوروبا وانتشرت هناك، بينما توارت واختفت عند المصريين حتى نسيها أهلها ومبدعوها فلم يعد لها طلب بينهم سواء في الحياة الدينية أو اليومية.

### أناشيد الهارب

الطابع الأصيل لموسيقى الشعوب أساسه الغناء الذي يعتمد على لغة ولهجة الشعب ثم الجملة اللحنية التي تتفق مع الغرض من تأليفها، وهذه وتلك ترتكزان على مبادئ عامة



وأصول تساعد الفنان على التعبير عن المعانى والأحاسيس، وبالتأكيد كان تأثير الطبيعة مباشراً كصوت البحر وأصوات الحيوانات المختلفة وتغريد الطيور وأصوات السماء كالبرق والرعد، كل هذا دفع الإنسان إلى تقليدها ومحاكاتها.

كان الغناء بسيطاً وكانت الأناشيد التى تؤدى على آلة الهارب تتنوع ما بين أغانى للعمال والفلاحين والبحارة لتعينهم على أداء أعمالهم ولذلك خصصوا جزءاً من مناظر الحياة اليومية للفرقة الموسيقية، إلى جانب الأغانى الجنائزية التى كانت تؤدى لصاحب المقبرة. ولأن الفن مرآة للمجتمع، فقد انعكست على أناشيد الهارب الأفكار والمعتقدات التى سادت فى المجتمع تبعاً لفترات الانتقال السياسية وانحياز بعض المعتقدات وتسأل عقائد وأفكار لم تكن شائعة من قبل كالتشكيك فى عقيدة البعث والدعوة للتمتع بمباهج الحياة. ويمكن ترجمة بعض فقرات هذه المواويل بأسلوب عامى يتفق مع أسلوب أصحاب المواويل المعاصرين (٢٢). ففى حفل أقيم لذكرى أمير عزيز، كان هذا الموال على أنغام الهارب قائلاً بعد أن مدح صاحب الذكرى:

أجساد تروح وأجساد جاية من زمن الأوائل

ياما سمعنا كثير من كلام الحكما ايمحتب وددف حور

لكن فين الحكما وفين ديارهم؟

انهدت جدرانهم وطاحت مساكنهم

وما عاد منها كيان

راحوا وما عاد منهم حد

راحوا وما حكالنا عن حالهم حد

ولا حكالنا عن مطالبهم حد

ولا طمناً عليهم حد

افرح واخللى قلبك ينسى يوم نعيك

وارضى نفسك طول العمر

ادهن راسك والبس الكتان واتعطر

اتمتع بيوم الهنا ولا تمله

ما حد راح وخذ معاه حاجه

وما حد راح ورجع تانى

اللى مات قلبه ما سمع صراخ حد

والنعي ما خلص من الآخرة حد (٢٣)

## تطور شكل الهارب

تعددت أشكال الهارب فى مصر القديمة وصنفت حسب أشكالها إلى:

الهارب ذو الشكل الجاروفى. هذا النوع من الهارب له صندوق صوتى مسطح قليلاً يشبه إلى حد كبير شكل الجاروف. يبرز من صندوق الصوت رقبة منحنية، وعدد

(٢٢) عبد العزيز صالح، الشرق الأدنى القديم، القاهرة، ١٩٧٦، ١٥٠.

(٢٣) عبد العزيز صالح، مرجع سابق.

M. Lichthien, J. N. E. S. IV, 1945.

178, 192, 211.



الأوتار يتراوح ما بين ستة إلى اثني عشر وترًا. يتركز عند النهاية السفلية على قضيب تعليق وعند النهاية العليا على أوتاد تعليق (مفاتيح الأوتار). الآلة مختلفة الأحجام وتعتبر أقدم أشكال الهارب. هذا النوع من الهارب من مميزات الدولة القديمة، حيث ظهر بكثرة في النقوش، وكانت الآلة تمثل دائما من الجانب أو بصندوق صوت يظهر كاملاً. ففي الجيزة حيث يظهر أكثر من هارب تقليدي الشكل أحياناً يظهر من الجانب وأحياناً أخرى من الواجهة. كذلك يظهر الهارب في منطقة دهشور وطيبة، حيث كانت تمثل كثيراً من مناظر آلات الهارب في مقابر سقارة بالأسلوب نفسه. لم يختف الهارب الجاروفي الشكل بنهاية الدولة القديمة، ولكنه كان يظهر أحياناً في مقابر الدولة الوسطى، وقد أظهرت المناظر وجود تطور واضح على الآلة من بداية الأسرة الثانية عشرة، هناك آلات هارب ظهرت في مقبرتين في منطقة (مير)، بمقصورة مقبرة B رقم ١ يظهر الهارب موضوعاً على قاعدة منخفضة. الهارب الثاني بنفس المقبرة يبدو أنه قد اكتسب بعض سماته من الهارب على شكل المغرفة وهذا يمثل شكل انتقالاً للآلة. صندوق الصوت عميق بدرجة طفيفة، والرقبة منحنية، والأوتار ازدادت (حوالي عشرة)، ووضعت الآلة على مسند مزخرف بتميمة التيت (الخاصة بإيزيس). هناك أيضاً عدة مناظر من الدولة الوسطى يمكن اعتبارها أشكالاً انتقالية بين الشكل الجاروفي وشكل المغرفة. كانت آلة الهارب ذات الشكل الجاروفي يعزف عليها الرجال فقط عدا حالات نادرة في الدولة القديمة عزفت عليها سيدات، بينما في الدولة الوسطى أصبح أكثر اعتياداً.



ظل جوهر الآلة مستمراً خلال الدولة القديمة. وظهرت في الدولة الوسطى بداية التطور الذي كانت نتائجه واضحة في الدولة الحديثة بابتكار نوعين مختلفين من الهارب وهما: الهارب على شكل المغرفة، والهارب على شكل القارب. ليس من السهل أن نجد إجابة محددة عن سبب ظهور بعض آلات الهارب الجاروفي الشكل خالية من مفاتيح التعليق؛ فربما كان هذا إهمالاً من الفنان في بعض المناظر وربما كان على حق وأن بعض آلات الهارب كانت بدون مفاتيح بالفعل. وقد اعتبر (Sachs) أن الآلات التي بدون مفاتيح أكثر تطوراً لأن الوتر في هذه الحالة يكون ضبطه أكثر سهولة عندما لا يلف حول مفاتيح ثابتة ولكن يلف حول الرقبة نفسها وهذا يكون قابلاً للحركة إلى أعلى وإلى أسفل؛ وتبعاً لرأى «هيكمان» فإن أوتار الهارب كانت تضبط عن طريق تحريكهم على قضيب تعليق. عموماً، فالحقيقة أن بعض آلات الهارب كانت تحتوي على عدد كبير من المفاتيح أكثر من الأوتار ربما لإظهار أن الضبط الأولي يبدأ عندما تعلق الأوتار بالمفاتيح، ثم الضبط النهائي يحدث عند قضيب التعليق. إذا كانت بعض آلات الهارب بدون مفاتيح، فإن ضبط الأوتار يصبح عند موضع الرقبة نفسها.

تعتبر آلة الهارب جاروفي الشكل آلة خاصة بالفرق الموسيقية، فنادرًا ما تظهر منفردة فكانت دائماً مصاحبةً للنأي والمزمار المزدوج.

الهارب على شكل «المغرفة». هذا النوع من الهارب له صندوق صوتي نصف كروي الشكل تبرز الرقبة عند الانحناء. هذا الهارب مجهز بمسند يزخرف غالباً بتميمة تيت، أحياناً كانت تزخرف النهاية العليا للرقبة على شكل رأس امرأة «ماعت»، أو صقر، أو رأس ملكية. عند نهاية صندوق الصوت يكون على شكل دائرة بها وحدة نباتية، ثم تبرز الرقبة





فتوجد زهرة لوتس. عدد الأوتار يتراوح ما بين خمسة وأحد عشر وترًا، والأغلب تسعة أوتار. كانت تثبت عند النهاية العليا عن طريق المفاتيح، وعند النهاية السفلى بقضيب التعليق.

هناك عدد هائل من المناظر التي أظهرت هذا النوع من الهارب ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة.

**الهارب «المقوس»** ينقسم لقسمين: ذى نهاية مفلطحة لصندوق الصوت، ذى نهاية مستديرة لصندوق الصوت. من مقابر عصر الرعامسة ظهر اختلاف فى شكل هذا النوع من الهارب، فبينما لا يزال يتميز بصندوق الصوت النصف كروى الشكل؛ لكنه يميل أكثر إلى هيئة الهارب المقوس. عثر على هذا الشكل فى مقبرتين فى طيبة.

صندوق الصوت الخاص بهذا النوع من الهارب مسطح عند النهاية السفلية (مثل ذلك النوع من الهارب الذى على شكل القارب) أو مستدير (مثل ذلك النوع الذى على شكل المغرفة). أى أنه نصف كروى إلى حد ما ولكنه طويل دائماً. رقبة الآلة منحنية بشدة، وأحياناً تزين برأس، تستقر أحياناً على مسند منخفض. عدد الأوتار يتراوح بين ستة إلى واحد وعشرين وترًا، وقد ظهر الهارب ذو النهاية المستديرة فى بعض مقابر العمارنة، وهو يعتبر من العلامات المميزة لعصر الرعامسة. وقد عثر على عدة أوستراكات من دير المدينة عليها مناظر لحيوانات كالثعالب والحمير والقرود تقوم بالعزف على هذا النوع من الهارب.

**الهارب «ذو شكل الهلال»** هذا النوع من الآلة يعتبر طرازاً متأخراً من الهارب المنحنى، وهو صغير الحجم، ويوضع دائماً على مسند أثناء العزف عليه. تزين رقبة الآلة غالباً برأس امرأة يعلوها قرص الشمس والريشتان والقرنان، وصندوق الصوت ليس عميقاً جداً. أقدم دليل على وجود هذا النوع من الهارب على شكل الهلال موجود فى معبد موت بالكرنك حيث ظهرت زوجة بطليموس الأول وهى تعزف على الآلة، التى كان بها تسعة أوتار. الرقبة كانت مزينة برأس ولكنها مفقودة الآن، والمتبقى منها القلادة الكبيرة. هذا النوع من الهارب الهلالى الشكل، ظهر فى العصر اليونانى الرومانى فقط، وعزفت عليه سيدات الطبقة الراقية والملكات، والإلهة «مريت» ربة مصر العليا والسفلى فى معبد موت، وحتحور، وإيزيس. هذا النوع يعتبر تطوراً من أسرة الهارب المنحنى، حيث يمثل التطور الأخير لهذا النوع. وهذا لا يمكن اعتباره تحولاً فى أسلوب الزخرفة والفن فى المعابد فحسب، وما يؤيد ذلك هذا النموذج الموجود فى مركز الدراسات الشرقية بشيكاغو. هذا الهارب يعتبر كنموذج أحياناً ولكنه استخدم بالفعل فى العزف عليه.

**الهارب «ذو شكل القارب الكبير»** هذا النوع من الآلة له صندوق صوت على شكل قارب مسطح عند النهاية السفلية ومغطى بطبقة غنية بالزخارف، تستكمل الرقبة الانحناء الطفيف فى ظهر صندوق الصوت. بها مفاتيح تعليق الأوتار لم تتعد الثمانية عشر، قمة الرقبة غالباً ما تكون غير مزخرفة. ظهر هذا الشكل للهارب من عهد تحتمس الثالث - أمحنتب الثانى، وفى منتصف القرن التالى ظهرت اختلافات على الهارب، من حيث عدد الأوتار فقط (من ثمانية إلى اثنى عشر وترًا، واحد فقط به سبعة عشر وترًا)، وفى زخارف صندوق الصوت. كان هذا النوع من الهارب الذى على شكل قارب كبير أساساً آلة أوركسترالية (خاص بالفرق الموسيقية) للاستمتاع فى الولائم بمصاحبة آلات أخرى مثل الهارب المحمول



شكل القارب والهارب على شكل المغرفة والعود والقيثارة والمزمار المزدوج والرق المربع الشكل وأحياناً المصفقات.

كانت تصور هذه الآلة منفردة على الأشياء الصغيرة كملعقة الدهان والأوستراكا، ولهذا يصعب الجزم بأنها آلة أوركسترالية فقط.

غالباً ما كانت تعزف عليها النساء وفي بعض المناظر وخاصة أحجار التلاتات كان يعزف عليها رجال.

كانت الآلة توضع على الأرض عند النهاية السفلى لظهر صندوق الصوت، والأوتار عمودية على صندوق الصوت. هذا النوع من الهارب يبدو أنه ليس على علاقة بأى إله عدا القرد رمز الإله «جحتى» الذى كان يظهر أحياناً وهو يعزف عليها.

**الهارب ذو شكل القارب المحمول** شكل صندوق الصوت الخاص بهذا النوع على هيئة قارب، الرقبة تبرز بانحناء طفيف من خلف صندوق الصوت وعادةً ما تصنع من قطعة واحدة مع الأخير. قضيب التعليق معد للدخول فى فتحة بالنهاية العليا لصندوق الصوت، وعند النهاية السفلى يربط إلى كتلة بارزة (مقبض ساقط). هذا الهارب به أربعة أو خمسة أوتار فى الأغلب. الهارب المحمول على شكل القارب عزف عليه الرجال وكذلك السيدات على السواء. وكانت تحمل الآلة على الكتف وأوتارها فى الوضع العمودى أو الأفقى التام أو أية زاوية واقعة فى الوسط، عدا حالة واحدة، كان ذلك الهارب ضمن فرقة موسيقية حيث تداخل فى انسجام فى الحفلات الموسيقية مع عدة آلات من أنواع مختلفة: هارب وعود وقيثارة ومزمار وطبلة مربعة الشكل.

أصبحت هذه الآلة أقل شعبية فى أقل من قرن مرّ على مصر، وحينئذ اختفت دون ترك أى أثر بين الآلات الموسيقية فيما بعد. وكانت قد صنعت وجودها من هيئتها الجديدة الغربية بينما كانت بلا اختلافات جوهرية فى تكوينها باستثناء الهارب المحفوظ فى متحف «المتروبوليتان» ذى الستة عشر وتراً وذلك المحفوظ فى المتحف المصرى بالقاهرة.

**الهارب الزاوى** ينقسم إلى قسمين: ذى الرقبة النائنة عند النهاية السفلى لصندوق الصوت، وذى الرقبة النائنة عند النهاية العليا لصندوق الصوت. فى هذا النوع من الهارب تشكل الرقبة وصندوق الصوت زاوية. وكان الهارب الزاوى دائماً يجعل صندوق الصوت فى وضع عمودى (رأسى). تبرز الرقبة من الجزء الأسفل من صندوق الصوت، وفى بعض آلات الهارب الضخمة كانت الرقبة تبرز من قمة صندوق الصوت. جميع آلات الهارب هذه ذات أحجام ضخمة، لم تكن تحمل مثل آلات الهارب فى المجموعات المختلفة، ولكنها كانت تستقر على الأرض بينما العازف يقف أثناء العزف عليها. نجدها فقط فى المعابد الخاصة «بطهرقا» فى النوبة. العلاقة بين أنواع الهارب المختلفة وتطور نشأتها قام «هيكمان» بدراستها واعتقد أن الأشكال الانتقالية لآلات الهارب المختلفة تؤكد التطور من الشكل الجاروفى إلى شكل المغرفة ثم شكل القارب ثم جاء الجيل التالى أكثر تعقيداً. ذلك أن الهارب بشكل المغرفة تطور بدون شك إلى الهارب المنحنى بالنهاية السفلية المستديرة لصندوق الصوت. لكن الأصل المباشر للهارب المنحنى ذى النهاية المفلطحة لصندوق الصوت تبدو أكثر قرباً من الهارب على شكل القارب الكبير. ويعتبر الهارب المحمول على شكل القارب التطور المباشر للهارب على شكل







(٢٤) مرجع سابق، Lise Manniche  
Ancient Egyptian Musical Instruments, 1975, 36-69.

قارب كبير على افتراض حقيقة التطور الطبيعي من الآلات الكبيرة والثقيلة إلى الأخف. على أية حال فإن صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب مختلف عن الهارب على شكل قارب كبير (تبعاً للمناظر المصورة حيث إنه لم يعثر لها على أثر). صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب كان غير متساو في العرض وضيق في الوسط، بينما الهارب على شكل قارب كبير ازداد حجمه في اتجاه النهاية السفلية.

النهاية السفلية لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مستديرة الجزء المشابه في الهارب على شكل قارب كبير كان مسطحاً. النهاية العليا لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مسطحة وبداية الرقبة تظهر بوضوح. وفي حالة الهارب على شكل قارب كبير، فإن هذا التقسيم غير مرئي إلا عند زخرفة زهرة اللوتس حيث تكون النهاية العليا لعمود التعليق مثبتة.

وعن أصل الهارب الجاروفى فقد رفض «هيكمان» أن يكون له علاقة مباشرة بالآلات الموسيقية ذات القوس، فليس هناك إشارات لهارب مصرى بدون صندوق صوت، فحينما تطورت آلات القوس إلى هارب بصندوق صوت كان هذا الصندوق على شكل نبات القرع. بينما صناديق الصوت الخاصة بآلات الهارب المبكرة في مصر لم يكن لها أبداً هذا الشكل، ولكنها كانت قليلة العمق. واعتبر «هيكمان» أن الهارب الجاروفى يجب أن يكون أصله مصرياً، بينما الهارب العمودى من أصل سومرى وكذلك الهارب الزاوى الأفقى (٢٤).

### أسلوب العزف

المناظر التى تصور عازفى «الهارب» توضح أن هناك طرق عدة للعزف على آلة الهارب على طول تاريخ هذه الآلة في مصر. كان يظهر العازف ينقر بيديه وترين مختلفين أحدهما تلو الآخر أو متزامنين. هذا الوضع كان كثير الظهور وخاصة في مقابر الدولة القديمة في الجيزة وسقارة ومير. وفي الدولة الوسطى ظهر في مقبرة في «بنى حسن» ومقصورة في «مير» ومقبرة في «طيبة». في الدولة الحديثة ظهر بوضوح في نقش مقبرة موجود في ليدن، ومقبرة في العمارنة وبعض مقابر طيبة. وفي العصر المتأخر ظهر في معابد «دندرة» و«كاوا» على سبيل المثال.

أسلوب آخر للعزف منتشر لرغبة العازف في الإكثار من عدد النغمات المتاحة في آله، وكان يحدث هذا عن طريق تقصير الوتر بأصابع يد واحدة، ثم النقر عليه بأصابع اليد الثانية. هذه التقنية ظهرت في مقبرة «إيدو» من الدولة القديمة في الجيزة، وفي المقبرة رقم ٥٢ «بطيبة» من الدولة الحديثة. حيث كانت فتاة تعزف على الهارب على هيئة القارب الكبير مستخدمة الأسلوب نفسه ولكن بطريقة مختلفة؛ بواسطة إبهام يدها اليسرى قامت بتقصير أحد الأوتار (الذى ظهر بالفعل دون تطابق مع الأوتار الأخرى بسبب الضغط عليه) بينما أصابع يدها اليمنى تنقر الوتر أسفل هذه النقطة. يظهر في المقبرة رقم ١١ في طيبة أسلوب ثالث لتقصير الوتر حيث كانت اليدين تظهران بوضع متشابه على نفس الوتر؛ إحدى اليدين تقوم بتقصير الوتر بينما الأخرى تعزف عليه.

كان العازف في بعض الحالات يظهر بكلا إصبعيه القصير والإبهام لليد الواحدة موضوعاً على الوتر، بينما أصابع اليد الأخرى تعزف على الوتر نفسه (٢٥). ويستخدم العازف الآلة وهو جالس ويضعها بين ركبتيه مستنداً جزئها العلوى على كتفه الأيمن.

(٢٥) مرجع سابق، Lise Manish



واسم هذه الآلة فى الإيطالية Arpa واشتق منها كلمة Arpeggio ويعنى أسلوب الهارب، وهو من أجمل ما يؤدى على هذه الآلة حيث يستطيع العازف أن يؤديها فى سهولة ويسر وفى منطقة كبيرة من الأصوات تمتد لخمسة أوكتافات «مناطق صوتية ثمانية». من أجمل ما يؤدى عليها أيضاً الانزلاق الصوتى المعروف فى الاصطلاح الموسيقى Glissando؛ وذلك بأن يسحب العازف يده على الأوتار فى لمس خفيف.

## الخلاصة

الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به الإنسان من الفنون ولها تأثير مباشر على جوارحه. وهى فن يخضع لقواعد علمية رياضية وفيزيائية.

آلة الهارب هى أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء وقاموا بتطويرها على طول تاريخهم، فاتخذت أشكالاً متعددة وارتقوا بصناعتها، وكانت ذات مكانة مرتفعة وسمو. وبرغم انتشارها بين الطبقات الشعبية وبين طبقة النبلاء وتواجدها الأساسى فى الحياة الدينية إلا أنها قد اختفت تماماً فى مصر مع دخول المسيحية وانتقالها إلى ممالك أوروبا.





# معهد الموسيقى الشعبية العملى

## « حلم دراسة الموسيقى الشعبية »

### فتى الخمىسى

الواقع إن أهازىج القاهرة وأغانىها التى لا تكف عن ملء الأشرطة، وقنوات البث لا تمثل - رغم ضجيجها الشديد - الغالبية من سكان مصر! بل تتولى ذلك التمثيل ألحان الموسيقى الشعبية. والموسيقى الشعبية فى الواقع تمثل أغلب قطاعات السكان المصريين. بل تنشغل بهذه الموسيقى الشعبية خمس مناطق كاملة من أصل ست. تلك هى:

الريف (الفلاحين)

الصعيد

البدو

المنطقة السمراء (أسوان والنوبة)

السواحل

ولا يبقى من مناطق القطر إلا نطاق واحد هو: المدن (الحضر) والذى لم نسجله أعلاه لعدم توفر أهم شروط انتسابه إلى نطاق الفن الشعبى؛ إذ لم يتخلق فى المدن العربية فن شعبى مستقل، وإنما اقتات شريط المدن المصرية - وكما تفعل كل المدن المعاصرة - على فولكلور المناطق الخمس المذكورة أعلاه. ونحن لا نعد المدن صاحبة (فن شعبى) مستقل، وإنما تنشده المدن وتعزف من الفولكلور خليطاً مما يرد إليها من الأطراف من الريف أو البدو، السواحل أو الصعيد. والمدن إذ تستقبل فولكلور غيرها، فهى تجلس دائماً أمام هذا الفن فى مقعد عالٍ، إذ تعد نفسها وباستمرار لإجراء الإضافة والتغيير فى ذلك الفن الوارد! بدعوى إسداء النصيح والرأى والتوجيه والتثقيف! بل تنشغل المدن المصرية بهذا الكذب بسبب خلوها من النشاط الفنى الشعبى.



وفراغ المدن منه يحزن سكانها وعلى الأخص شريحة المثقفين منهم؛ إذ تدفعهم حرارة الفن الشعبى وروح الجماعة فيه لا للاستلهاً والمسرحة فحسب، وإنما للاعتقاد خطأ بوجود فولكلور مدنى! أما الاهتمام الجاد بالموسيقى الشعبية فيدعو حقاً - قبل الاستلهاً وقبل كل شيء - للنظر فى أمور أكثر جدية، وأكثر هذه الأمور جدية وأهمية هو موضوع دراسة الفن الشعبى. الدراسة التى تعنى وبالضرورة: «النظر فى المعهد الدراسى للموسيقى الشعبية وعلوم هذا النطاق» فماذا عن المعهد؟

إننا نملك معهداً رفيعاً هو معهد الفنون الشعبية، وهو أحد معاهد أكاديمية الفنون المصرية، وفيه منهج موسيقى دراسى مهم هو مادة الموسيقى الشعبية، إلى جانب المواد العلمية الأخرى والتى تمثل الفنون الأخرى:

- الرقص الشعبى.

- الأدب الشعبى.

- الفنون التشكيلية الشعبية.

وهو معهد للبحث العلمى ولنيل درجة الماجستير والدكتوراه، وليس فيه مرحلة البكالوريوس من مراحل الدراسة الجامعية. فماذا ينقصنا وبما نحلم؟ إننا نتمنى ونرى فى منام اليقظة ما لم يتحقق لدينا، بل لم يتحقق فى قطر أو دولة عرفنا عنها! ذلك الحلم هو معهد الموسيقى الشعبية!

ونعنى به المعهد العملى الذى يضم أقسام دراسة الموسيقى الرئيسية الثلاث:

قسم الغناء

قسم العزف

قسم التأليف (الذى سوف يصبح قسماً للارتجال)

وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقرى لأى معهد موسيقى عملى نريد إنشائه. فهل يمكن لمعهد الموسيقى الشعبية الجديد هذا أن يتعارض مع معهد الفنون الشعبية القائم بالفعل؟ كلا فالقائم معهد للبحث العلمى يقوم على النظرية مثل دراسات الفولكلور والمعتقدات الشعبية والأنثروبولوجيا، وهدفه تنظيم الدراسات العليا، وهو ليس معهداً للتطبيق العملى. أما معهدنا فتطبيقى عملى يقوم على العزف والغناء والتأليف (أو الارتجال) الشعبى. معهد قديم - القائم - للموسيقى النظرية ومعهد عملى وهو المقترح. أحدهم للدراسة الجامعية والآخر لما بعد البكالوريوس. وكلاهما مكمل للآخر. إن دراسة الموسيقى الشعبية دراسة عملية أمر سوف يثير الخواطر ويحرك العقول الموسيقية ويدفع القلوب ويصنع فى الفن ما لم تصنعه أمة أخرى! نعم ليست هناك أمة يتعلم فيها الحضر الموسيقى الشعبية فى معاهد عملية بالمدن! والمنتشر فى المدن هو معاهد الدراسة الموسيقية النظرية - على غرار معهدنا بالقاهرة الفنون الشعبية، ولكن هل نسأل: هل ذلك أمر محال؟

كلا... يمكننا حقاً أن نستيقظ مرة فى الصباح وننظر من النافذة لنرى عازف للأرغول يسرع متأبطاً آتته الموسيقية «الأرغول» ومتجه لدرس الأرغول فى معهد الموسيقى الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة!





يقول أينشتين: إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً.

ماذا يمكن لنا أن نفعل كي نتحقق الأمنية ؟ أنها وإن تبدو صعبة المنال ، وإن كانت غير مسبوقة فهي ليست فوق الممكن ، هي ليست بالمهمة المستحيلة . إن ارتفعت هذه الدعوة عالية – وهذه ما نحن مقدمون عليه – فسوف تصرخ ألسنة كثيرة وتلهج في المعارضة :

«ليس هناك من يقوم بتدريس أو تلقين الآلة الموسيقية الشعبية»

لنجيبهم الآن: إننا سوف نستدعى الفنان الشعبي من المناطق الشعبية – ريف كانت أم صحراء – ومهما كانت الصعاب . ولكنهم سيقولون :

«إن ممارسة الفن الشعبي أمر لا يتم بعيداً عن الحياة الشعبية، وما سوف يخرج من دارس المدينة لن يطابق الصوت الخارج من الفنان الشعبي، وسوف نجيب: إن الفارق محتوم ولا بد من الاختلاف البين، بل لا بد من فروق كثيرة؛ فساكن المدن يحيون حياة أخرى ليست تطابق حياة الناس الشعبيين . ولا بد أن يأتي تعلم المدن للموسيقى الشعبية بفن مغاير بقدر أو آخر للفن الشعبي . ولكن هذا أمر يصعب تقدير حجمه قبل الدخول في الخطوة الأولى . لنترك قليلاً المستقبل وننظر أولاً في كيفية تحقيق ذلك علي أرض الواقع . أى كيف لنا أن ننشأ هذا المعهد الحلم؟

بداية إن علوم الموسيقى الشعبية لا بد وأن تتبلور وتنهض على يد لجنة كبيرة، وأعني بالعلوم الموسيقية الشعبية تلك العلوم القائمة على دراسة الأركان الأربعة :

١ – المقامات الشعبية .

٢ – الضروب ( الإيقاعات ) الشعبية .

٣ – القوالب الشعبية .

٤ – الآلات الموسيقية الشعبية .

ولا مهرب حينئذ من جمع شتات تلك الأركان الأربعة . وهذا بدوره سوف يبدأ من استعراض ما تم فعلاً من جمع وتصنيف لمواد الموسيقى الشعبية . فماذا لدينا لبداية الرحلة الخطيرة ؟

صدرت في مصر قلة قليلة من أعمال تجمع وتفحص الموسيقى الشعبية ، نرصدها كالاتي :

د. محمد عمران	الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية . دار المعرفة الجامعية . القاهرة .	مصر ١٩٩٧
د. محمد عمران	موسيقا السيرة الهلالية . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة .	مصر ١٩٩٨
د. محمد عمران	آلات الموسيقا الشعبية - الهيئة والأداء والتجميل . عين للدراسات والنشر .	مصر ١٩٩٤



د. محمد عمران	دراسات فى الموسيقى الشعبية المصرية. تأسيس نظرى وتطبيقات عملية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.	القاهرة ٢٠٠٥ طبعة أولى
د. محمد عمران	موسيقى العجر المصريين. المركز المصرى للثقافة والفنون.	القاهرة ٢٠٠٦
بهيجة صدقى رشيد	أغنيات شعبية من وادى النيل. مكتبة الأنجلو المصرية.	مصر ١٩٧١
فؤاد طلبة	فنون الضمة. مكتبة مصر. القاهرة.	مصر ١٩٨٤
نسيب الاختيار	الفولكلور الغنائى عند العرب. وزارة الثقافة والإرشاد القومى.	مصر
د. فتحى الصنفاوى	تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية. سلسلة تاريخ المصريين - ١٩٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.	القاهرة ٢٠٠٠



وترجمات نادرة لا تكاد تحسب:

بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها. ترجمة جمال عبد الرحيم. المجلس الأعلى للثقافة.	مصر ١٩٩٦
	فى جمع الموسيقى الشعبية. ترجمة نفيسة الغمراوى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.	مصر ١٩٦٣

وليست البلاد العربية بأسعد حظاً، فما صدر فيها أقل وأندر، وهذا ما صدر فى بغداد:

أسعد محمد على	أصول الموسيقى الفولكلورية. نقابة الفنانين العراقيين.	بغداد ١٩٧٦
---------------	--	------------

وما صدر فى السعودية:

هند باغفار	الأغاني الشعبية فى المملكة العربية السعودية. دار القادسية للنشر والتوزيع.	السعودية ١٩٩٤ طبعة أولى
------------	---	----------------------------



وفى ليبيا صدر:



عبد السلام قادريوه	أغنيات من بلادي . الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان .	ليبيا ١٩٧٧ طبعة ثانية
--------------------	--	--------------------------

من البديهي صدور كتابات مهمة عن شعر الغناء الشعبي، تتناول الكلمات الموسيقية الشعبية.  
مثل:

د. أحمد مرسى	الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراساتها . دار المعارف .	مصر ١٩٨٣
--------------	---	----------

لا تتناول الموسيقى الشعبية؛ وإنما الأدب الموسيقى الشعبي . أما الإصدارات الموسيقية المتخصصة، فإن أغلبها يبدو وكأنه خرج للنور مصادفة ، فلا ترى كاتبها يعود للموضوع الموسيقى الشعبي ثانية ! ويظهر من ندرة هذه الأعمال على امتداد البلاد العربية عدم ثبات الاختصاص الموسيقى الشعبي وعدم نضجه . إننا لا نستطيع من واقع تلك الإصدارات أن نزع أن هناك متخصص كبير في المجال المعنى بالموسيقى الشعبية وعلى امتداد أقطارنا سوى محمد عمران والذي تظهر أعوام صدور كتبه الخمسة ١٩٩٤ / ١٩٩٧ / ١٩٩٨ / ٢٠٠٥ / ٢٠٠٦ إصراره على بناء هذا التخصص الموسيقى ... بناء أول متخصص حقيقي . ونحن ندعو الله ألا يظل الوحيد ! لقد ظهر - في تاريخ مصر المعاصر - أول باحث في موسيقى المدن في شخص محمد بن إسماعيل بن عمر شهاب الدين عندما أصدر شهاب أول كتاب موسيقى معاصر من نوعه :

محمد بن إسماعيل ابن عمر شهاب الدين	سفينة الملك ونفيسة الفلك . المطبعة الحجرية بمصر المحمية .	مصر ١٨٦٤
---------------------------------------	--	----------

وبين شهاب الدين ( ١٨٦٤ ) في موسيقى المدن ومحمد عمران في الموسيقى الشعبية ( ١٩٩٤ ) قرن وثلاث من الزمان . حقبة زمنية كبيرة يسبق فيها الجمع المدني ويتأخر فيها الجمع الشعبي . ويتأخر أثناءها الكتاب الشعبي والمتخصص الموسيقى الشعبي بدوره !

حقاً إن الاهتمام بالفن الشعبي فتح مجالاً جديداً ، والاهتمام بالموسيقى الشعبية مازال في مهده . ولولا كتابات محمد عمران في مصر والتي لم تخرج مصادفة لقنا : إن هذا الاهتمام لم يولد بعد، فمحمد عمران يضع بدايات جادة . ورغم ذلك، فإن مشاكل البداية ما تزال تتلقى العثرات ... غير أن مزيداً من الإصرار نحو جمع المواد الشعبية ، البحث والكتابة عن الموسيقى الشعبية سيدفع حتماً نحو الهدف الأكبر وهو إنشاء علوم الموسيقى الشعبية . نعم ... وسوف تأتي علوم الموسيقى الشعبية مغايرة ومستقلة عن علوم موسيقى المدن . وتلك العلوم الشعبية المنشودة يمكن لها أن تتبلور سريعاً فتقود - رغم تأخرها - إلى تشكل منهاج المعهد العملي الشعبي .



ما هي تلك العلوم الشعبية الفولكلورية والتي نراها من بعيد ونحلم باقتربها ؟  
إن طريق التشكيل سوف يمضى بهدوء وروية ، فلا بد من توفر دراسة تفصيلية للقواعد  
الموسيقية المذكورة سلفاً وكالاتى :

#### ١ - المقامات الشعبية

- ( أ ) رصد كل مقام شعبى وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن  
(المقام هو تشكيل من عدد من النغمات يثير شعور خاص بالحزن  
أو الفرح أو البهجة أو الراحة ، أو التأمل أو النشاط ... تجرى الأنشودة بالتنقل  
بين نغماته وبعضها فنكتسب طابعه . هو مود mod خاص )  
(ب) وضع سجل للمقامات المستخدمة فى كل محافظة على حدة .  
(ج) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار .

#### ٢ - الضروب ( الإيقاعات ) الشعبية

- ( أ ) رصد كل إيقاع وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن .  
(ب) وضع سجل للضروب المستخدمة فى كل محافظة على حدة .  
(ج) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار .

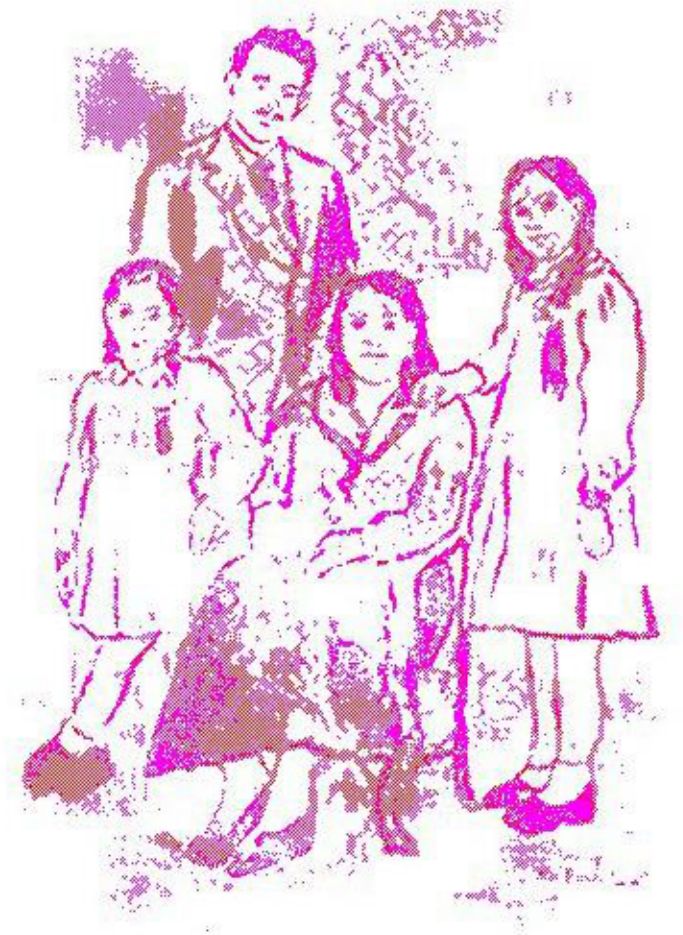
#### ٣ - القوالب الشعبية

- ( أ ) وضع ثبت عام للقوالب الشعبية المصرية ، مع تميز ما يستخدم فى منطقة  
وينتفى فى الأخرى . اكتشاف الفروق بين القالب ونظيره فى المدن إن وجد  
نظير .

#### ٤ - الآلات الموسيقية الشعبية

- ( أ ) رصد كل آلة موسيقية وتسجيل اسم المحافظة التى تنتمى إليها ، وتدوين مقادير  
صناعتها وأنواع المادة الخام ومقاييس أجزائها، وكذا تسجيل نطاقها النغمى :  
( من نغمة كذا فى الغلظة إلى نغمة كذا فى الحدة ) ، واكتشاف  
الفروق بينها وبين نظيرها - إن وجد - فى المدن .  
(ب) وضع سجل للآلات المستخدمة على حدة فى كل محافظة .  
(ج) وضع سجل لمجمل الآلات الشعبية المصرية .  
وذلك حتى يتوفر الجمع والتصنيف الأولى . وليس هناك أدنى شك فى أن توفر دراسة  
القواعد الشعبية الأربعة ( المقامات / الضروب / القوالب / الآلات ) سوف يقيم علوم  
الموسيقى الشعبية المصرية ، بل والعربية فى كل قطر على حدة . سوف نجد حينئذ عدة  
مواد دراسية تدعى :

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| ١ - تدوين الموسيقى الشعبية .       | ( صولفيج - أى كتابة وقراءة النغم الشعبى )  |
| ٢ - قواعد ونظريات الموسيقى الشعبية | ( قواعد الارتجال والتأليف والعزف المتبعة ) |
| ٣ - مقامات الموسيقى الشعبية        | ( حصر أنماط النغم المستخدم فى سجل )        |
| ٤ - ضروب الموسيقى الشعبية          | ( حصر أنماط الإيقاع المستخدم فى سجل )      |
| ٥ - قوالب الموسيقى الشعبية         | ( حصر أنماط الارتجال المستخدم فى سجل )     |





أى ستتوفر لدينا منظومة علمية . والتي سوف تطلق يد العازف على الرباب ،  
وحنجرة المطرب الشعبى والمؤلف الشعبى ... أندعو لذلك «يارب»!

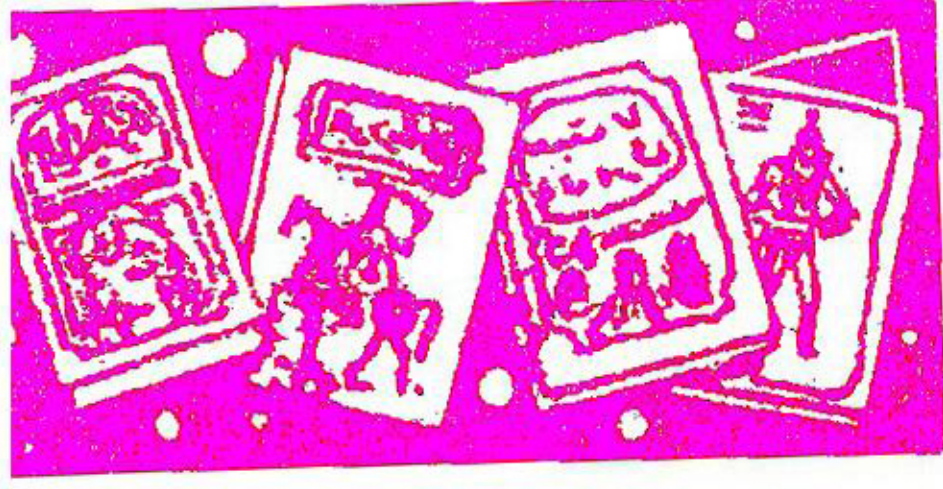
سوف نجد فى يوم من الأيام أنفسنا نقف أمام المعهد العالى للموسيقى الشعبية ( أحد  
معاهد الفن بأكاديمية الفنون ) معهداً عملياً - لا نظرياً ، وقلة قليلة من طلاب تدرس فيه  
بعض الآلات ! نعم .. هذا ممكن .. ولم لا ؟ لو نهضت علوم الموسيقى الشعبية فماذا يبقى  
كى يقوم معهد الموسيقى الشعبية العملى ؟ ولا شك فى أن شاب سوف يأتى حينئذ للالتحاق  
بالمعهد يريد عزف الربابة أو الناي الشعبى أو المزمار الصعيدى ، ليقابله المعلم بجلبابه  
الصعيدى الرحب ، وذلك هو أستاذ شعبى للرباب أو المزمار! أستاذ لم يقدم للمعهد شهادة  
علمية ، وإنما خبرة حقيقية . ليس المعهد الشعبى العملى بحلم ! نعم ... لو توفرت العلوم  
وتوفرت الدراسة العملية ، أى الممارسة الموسيقية الشعبية داخل المدن - وعلى أسس  
منهجية!

مرة أخرى نتذكر قول أينشتين « إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً »

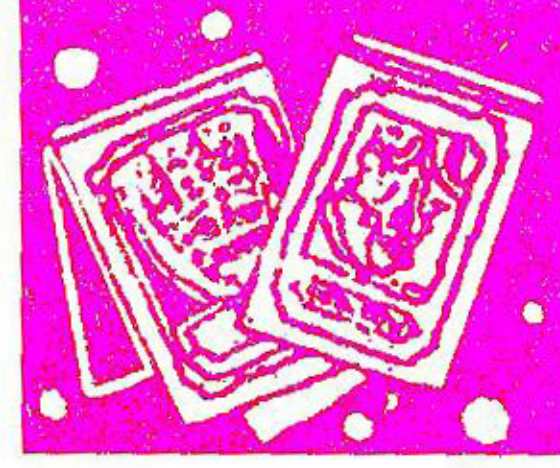
لنقل من ورائه: « إن الحلم أهم من الوقائع أحياناً »







# مكتبة الفنون الشعبية



## من ذاكرة الفولكلور

(٣)

ألفريد فرج

(١٩٢٩ - ٢٠٠٥)

إعداد: نبيل فرج

ويمكن أن نقول إجمالاً أن ألفريد فرج كان يرى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية.

ولا سبيل إلى حفظ هذه الشخصية، ورفع الثقافة العالمية، إلا من خلال هذه الهوية.

ذلك أنه من الثابت تاريخياً أنه ما من بلد في الشرق أو الغرب نهض نهضة وطنية، إلا وكان الاحتفال بتراث الشعب عنصراً من عناصر هذه النهضة.

وفي هذا السياق كان ألفريد فرج يرى في الإيقاعات الشعبية للفرقة القومية للرقص سفيراً طيباً يمكن أن يجوب العالم، ويخاطب شعوبه بهذه اللغة العالمية، لغة الرقص المعبرة، وأن يحقق بها في هذا المجال نجاحاً لا يقل عن نجاحه في وطنه.

غير أنه كان يشترط بذل الجهود في صياغة هذه الرقصات صياغة محكمة، نتخلص فيها مما يشوبها من كل ما لا يتلائم مع الذوق المعاصر.

وللفرق المسرحية الشعبية المتجولة في العالم، مثل الكوميديا دي لارتي الإيطالية، مكانة مهمة في تاريخ الآداب والفنون العالمية، يلفت ألفريد فرج النظر إلى قيمتها العالية؛ لأنها تعد بموضوعاتها البسيطة وشخصياتها الثابتة، مصدراً

يشكل الفولكلور عنصراً أساسياً في رؤية الكاتب ألفريد فرج، لا يستطيع أحد تجاهله، ليس فقط في إبداعه الفني المستلهم من التراث والفولكلور، ولكن أيضاً في كتاباته النقدية ودراساته الأدبية ومقالاته الصحفية التي دافع فيها عن الفولكلور، وطالب بمسرحيته وتطويره، منوهاً بما فيه من بساطة وحكمة ولمس مباشر للموضوعات التي يتناولها.

وكثيراً ما كان ينبه إلى ما يتعرض له الفولكلور من انحسار وإقصار من جانب الفنون الرسمية، أو بفعل ما كان يطلق عليه فنون القصر الملكي أو فنون النخبة المناهضة للديمقراطية، بما تملكه هذه الفنون من نفوذ وسطوة لا قبل للفولكلور بمقاومتها، سواء على المستوى التقني أو المستوى الفكري، فضلاً عن التأثير السلبي للتطور العلمي ومتغيرات العصر على الإبداع الشعبي.

وعلى سبيل المثال كان ألفريد فرج يعتبر الأراجوز الذي نراه في الأسواق والمولد هو المسرح القومي الأصيل في مصر، ويدعو الممثلين - وليس الكتاب فقط - أن يستفيدوا من هذه الثروة الفنية في أداء كوميدي ضاحك، يشبع البهجة في المسرح.

ولتحقيق هذه الغاية لابد من جمع نصوص هذا المسرح الشعبي من كل الفنانين المرتجلين الذين يقدمون فنونهم الحوارية والحركية في السيرك والمولد وغيرها.





يتصل ويعبر عن ضمير الشعب وحساسيته وحيويته ووجدانه وتفكيره وأعراقه وتميزه .

وللغة العامية جمالياتها . كما أن للمزاج الشعبي في التعبير جاذبيته .

وإذا تصفحنا صفحة الأدب في جريدة «الجمهورية» التي اشترك ألفريد فرج مع أحمد رشدي صالح في تحريرها منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٥٨ ، سنجد أن كتابات ألفريد الأولى فيها تحوى ريبورتاجات عديدة عن الفولكلور، مثل «ليلة في السيرك» التي نشرت في عدد ٣٠ يونية ١٩٥٦ ، برسوم الفنان محمد قطب، ومقدمة قصيرة لرشدي صالح يدعو فيها إلى أن يكون هذا الفن مادة لفن حديث . كما نشر ألفريد فرج تحقيقاً في ٧ يوليو ١٩٥٦ عن «الأراجوز» برسوم الفنان نفسه، محمد قطب، الذي كان يتمنى لو جمع ألفريد فرج مقالاته هذه عن الفولكلور في كتاب مع رسومه .

وما لا تعرفه الحركة الثقافية عن ألفريد فرج أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلهام أو البحث والدراسة، وإنما شملت أيضاً جمعه وتحقيقه في ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة .

ومن أهم النصوص التي جمعها ألفريد فرج مجموعة من أغاني الصيادين في أبو قير، التقى بهم على الشاطئ، واستقل معهم قاربهم، وخرج في عرض البحر، وسجل عدداً من

من مصادر النهضة الفنية في كثير من الدول الأوروبية مثل إنجلترا وفرنسا وإسبانيا .

وفي الوقت نفسه لم تكن هذه الرؤية تنفصل عند ألفريد فرج عن رؤيته الأساسية التي تتمثل في وصل الثقافة القومية بالثقافة العالمية، لما فيه من فائدة مؤكدة ليس للفنانين فقط، وإنما للفنانين والجمهور معاً .

والوصل في مفهومه يعنى الأخذ والعطاء، لا الأخذ وحده . والأخذ والعطاء معناه أن يؤثر التخت الشرقي على الموسيقى الغربية، وأن يتطور هذا التخت وكل الألحان العربية بالموسيقى العالمية .

ولهذا لم يكن ألفريد فرج يجد غضاضة في الاستعانة بالخبرة الأجنبية في الأنشطة الثقافية المختلفة، في عالم لم يعد يعرف العزلة أو الاعتزال، حرصاً على إثراء التجارب القومية وتطويرها بالتراث الإنساني .

وتجديد الفنون الشعبية يكون بوضعها في الأشكال والقوالب الفنية الحديثة، أو مزجها بالفنون الأوروبية، دون أن تفقد شخصيتها المحلية المحببة التي تتصل بها مع الجمهور .

والفولكلور في إنتاج ألفريد فرج يتألف من التراث الأدبي، ومن السير والملاحم الشعبية، ومن الشعر والحكم والأمثال والمأثورات والفنون والعمارة والأسطورة والسيرك وخيال الظل والحرف اليدوية التقليدية واليدوية والتاريخ المروى، وكل ما



أغانيهم التي يتغنون بها وهم يطرحون شباكهم في البحر،  
ويسحبونها بصيدهم الوفير.

كتب ألفريد فرج هذه التجربة عن أغاني الصيادين في  
جريدة «الجمهورية» في عدد ٥ إبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغاني  
الشاطئ»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسره إلا سلطان  
الإنسان.

ويجيب هذا المقال في سياق عدد من المقالات النقدية عن  
«الواقعية والحقيقة» و «الواقعية والجمال»، تؤكد أنه لو توفر على  
النقد الأدبي لكان له شأن فعال في تخليص أدبنا من رومانسية  
المهجر وأبوللو، ومن انطوائها واغترابها، وعضد اتجاه هذا  
الأدب منذ الخمسينيات نحو الواقعية والوجدان القومي العام،  
وفقاً لمقومات الواقع والحياة. إلا أن اهتمامه الأصيل بالخلق  
والإبداع أبعد عن أداء هذا الدور، أو لم يمكنه من أدائه.

ومقالة ألفريد فرج التي أشير إليها عن أغاني الشاطئ  
تكشف عن الظروف المأساوية التي يعيش فيها هؤلاء  
الصيادون في البحر، ويواجهون فيها بشجاعة الزوابع  
والموت.

من هذه الأغاني التي سجلها ألفريد فرج أغنية تقول  
كلماتها:

«ده إن نهرك مش الوحش  
أطلع له يا غالى  
فوق البحر العالى  
وأجيب من سن الوحش  
تلاتين وتلاتين».

ومن تسجيلاته أيضاً من هذه الأغاني الشعبية:

«سير يا نسيم يم الحبايب وناجيهم  
وقل لهم خلهم فى الحب ما ساليهم  
فى القرب والبعد أنا بروحى أسليهم  
ع البعد والقرب أهواهم وأسليهم».

وهناك عدد آخر من الأغاني والأشعار جمعها ودرسها  
ألفريد فرج، كما جمع ودرس الكثير من الأمثال السائرة  
وغيرها، مما يؤكد عمق هذا الرافد في حياته الأدبية.

واللقيمة التي تمثلها «ليلة في السيرك» نعيد نشرها في  
الصفحات التالية.





# ليلة فى السيرك

بقلم: ألفريد فرج

## ليلة فى السيرك

هنا ألف متفرج.. يجلسون فى مدرج دائرى فى وسطه  
ساحة ستجرى عليها الألعاب. الجمهور كله تقريباً من أولاد  
البلد والفلاحين الذين هبطوا القاهرة للزيارة.

كلهم يبدو عليهم أنهم زبائن السيرك. فهم يعرفون كل هذا  
ويترقبونه فى شغف. حين نصبت قائمتان مرتفعتان وشد  
بينهما الحبل صفق الجمهور، فهو يعرف أن هنا بطلاً سيمشى  
على الحبل فى الفضاء، وربما أيضاً كرمهم بلعبة بهلوانية من  
تلك الألعاب التى تخلع القلوب.

وفرقة السيرك الموسيقية تعزف ألحاناً ذات طبقات عالية،  
وتحاول أن تلتهم صخب الجمهور، وصيحاته من حين لآخر  
- عاوزين شغل..

## البلياتشو

واندفع البلياتشو وسط الساحة فرحب به الناس، هذا الكائن  
الدولى، فى كل أنحاء العالم اسمه بلياتشو. تختلف سحنه فى  
بلاد عما هى فى بلاد أخرى، ولكن وجهه الملون، وحركاته  
التعبيرية الواسعة المجال، ودوره الخالد فى إضحاك الجماهير  
يجعل منه ذلك النمط الذى تهتز له أعطاف الناس فى كل  
مكان.

هذا لون من الفن الشعبى، يمكن أن تعرضه مصر على  
أنظار العالم..

إن مصلحة الفنون، وجهات أخرى، تبحث عن نماذج  
أصيلة لتعرضها على الناس فى الخارج، ونحن نرشح هذا  
الفن: الرواية وحركات البهلوان فى السيرك.

ومنذ ٣٠٠ عام تقريباً، انتزع مولير من السيرك مادته  
الخام فصنع رواياته الشهيرة: «البخيل» و«مقالب سكابان»  
و«طبيب رغم أنفه».. وترجمنا هذه الروايات منذ أيام عثمان  
جلال فى القرن الماضى، وقدمناها على مسارحنا، لكننا لم  
نفهم أهمية خروجها ونموها من حلقة السيرك فلو أننا فهمنا  
هذا، لما اكتفينا بالترجمة والتمثيل، بل لصنعنا فناً مصرياً،  
معتمداً على هذا المسرح المرتجل، وحركات البهلوان التى  
أصبحت تنال فى أوروبا أوسمة الشرف وألقاب الأستاذية،  
فالتحكم فى الجسم، واختراق المستحيل به، ليس مجرد فن  
وإنما هو عبقرية..!

\*\*\*

ورشاقة الحركة اعتبرت لمدة طويلة جزءاً من الأدب.

«رشدى»



اللعب قد بدأ..

فوق الحبل فتى ممشوق صلب يمشى وفى يده قضيب طويل أفقى. يحفظ به توازنه. وتنطلق صيحة:

- إن كنت جدع أجرى. ويقفز الفتى فى الهواء ثم يسقط قاعداً على الحبل هابطاً به إلى أسفل. ويرتد الحبل دافعاً بالفتى إلى الهواء.. ثم يعود هابطاً فيستوى واقفاً على الحبل بقدميه.

ويعلو التصفيق والصياح فيكرر الفتى الحركة مرات، وبسرعة أعظم، وهنا ترتفع الموسيقى، ويرتفع الصياح، ويقف الجمهور على قدميه وقد توترت كل أعصابه.

- إن كنت جدع امشى على إيديك.. شىء ما جعل وجهه يشحب، وحركاته تصبح أثقل وأكثر خشونة وعصبية، شىء كالغضب.

والقائمة الخشبية تهتز لاهتزاز الحبل، والوتد الذى يمسكها إلى الأرض ينتزع فجأة فتسقط القائمة، ويسقط الفتى قاعداً فوق الأرض، وقد قفز الجمهور واقفاً وسكتت الدنيا لحظة، ولكن الموسيقى علت صيحاتها من جديد رجال السيرك يهرولون يحملون الفتى وقوائم الخشب والحبل.. وقد فر البلياتشو من الساحة وانتحى ركناً قصياً جوار أحد الأعمدة الضخمة التى تحمل الخيمة العملاقة ودفن وجهه بين ركبتيه كالمذعور فخطف قلوب الجماهير فى اللحظة الحاسمة وفجر منها الضحك العالى.

ودخل صاحب السيرك إلى الساحة زاعقاً..

- بلياتشو..

- إيه.. إيه.. إيه.. بتزعق ليه؟

- إنت اللي وقعت الراجل.

- لا وحياة النبى.

- أمال من اللى وقع؟

- الهوا.. الهوا.. حدف شمال..!

وانقلبت حادثة السيرك من كارثة إلى سخرية.

## حافة الموت

ويقف رجال وسيدات وأطفال على حافة الموت ليعرضوا على الناس إحدى معجزات الجسد البشرى. فالجهاز العصبى وعضلات جسد كل واحد من هؤلاء الأبطال قد أحكم شدها بقدرة حديدية بحيث أصبح الجسد البشرى قوة خارقة تحكمها

وتضبطها إرادة صاحبها. لا يهتز، لا يميل، إلا بقدر ما يريد.. وحينئذ يستطيع هذا البطل وقد أمسك زمام قواه وقدراته على التوازن، وأحكم مراكز ثقل الصناديق والموائد والكراسى التى يحملها فوق صدره، وهو مرتكز بقدميه على عامودين فى الأرض، وبإيديه على عامودين.. أصبح يستطيع أن يرفع يديه فى الهواء وقد علا صدره قليلاً، وجسمه أفقى منحرف قليلاً إلى أعلى لا يرتكز إلا على قدميه، وعضلات ساقيه تشد بقية جسده فى قوة.. وفوق صدره صناديق وموائد وكراس.. فوقها سيدة واقفة على يديها، وطفلة!..

وعلى حافة الموت، يقف هؤلاء فى رشاقة، فى ثبات، ليعرضوا خوارق القدرة الإنسانية على ناس تحمل هموماً كبيرة وصغيرة، وتحلم بالانتصار الأخير.

وحينئذ تنطلق طاقات هؤلاء الناس فى التعبير عن تمجيدها وإيمانها بخوارق القدرة الإنسانية، وتفتح آمالها نهائياً..

حينئذ تنفجر من الحناجر، وتنطلق من أعماق الرئة صيحات الظفر العظيم. ولا يعود أحد يصيح..

- إن كنت جدع..

## القلب الجسور

وترتفع العيون وتتعلق الأنفاس ونبت فى السابعة ترتقى درجات سلم خشبى طويل ذاهب فى الفضاء.. ومرتكز على قدمى أخيها الراقد على ظهره رافعاً ساقيه إلى أعلى وعليهما السلم.. والنبت ترتفع لتبلغ أقصاه، وتشبك قدميهما فى إحدى فجواته وتدع جسدها يميل فى الهواء..

وحينئذ يقول البلياتشو:

- مش حاجة الحركة دى. مش حاجة فيه حركات أحسن منها.. ويرد الفتى الراقد تحت السلم:

- يعنى عايزنى أعمل لك إيه؟..

- إذا أنت جدع صحيح زى ما بتقول.. شيل السلم ده.. على رجل واحدة.

ويرفع الفتى قدماً واحدة. قليلاً حتى يميل السلم ويتحول مركز الثقل إلى قدمه الأخرى فيسحب قدمه الأولى فى بطنه حتى لتهتز الأخرى قليلاً. ثم تثبت.. والنبت فوق، جسدها نصفه فى الهواء، وساقاها معقودتان بدرجات السلم!..

\*\*\*



– فى أوروبا حركات أخطر..

– إن أرض أوروبا لينة. ليست كأرضنا.

إذا سقط البهلوان فى أوروبا وأقعدته عن العمل عاهة ما، فهو عادة يكون قد كون ثروة تبقى عليه الكرامة إلى آخر العمر، فأرض أوروبا لينة.

لكن هؤلاء يندفعون فى جسارة إلى التهلكة بلا ضمان، بلا طمأنينة.. لأنهم أبطال فحسب.

ومع ذلك فهم يقومون بألعاب خطيرة فى مستوى عالمى، وأظن أن أبطال السيرك المصرى يمكن أن يمثلوا مصر فى كل أنحاء العالم فى برامج للفنون الشعبية..

### المدنية وراءهم

ولكن المدنية، مع ذلك تطاردهم إلى الضواحي وإلى الريف، بقسوة وبإصرار. فالسيرك لم يعد يقام إلا فى الموالد والمناسبات فى القاهرة. ثم يرحل إلى الريف بخيمته البالية ليبهر أحلام الناس التى لم تفسد أحلامها بعد السينما والأغاني المتميزة. وقد نزعت المدنية عن السيرك ثوبه الرسمى وحتى المسرح الشعبى الحكومى يطارده بنفوذه الرسمى فى الريف ويأخذ عليه الطريق ولا يأبه له، ولا يعترف بأبطاله.. مع أن فنان السيرك هو الفنان الحقيقى للمسرح الشعبى.

فلسيرك مسرح أيضاً يقدم روايات. ورواية السيرك تعتمد غالباً على أربعة عناصر أساسية: الأب وهو أحمق، وابنته جميلة وذات دلال، والخادم جبان ولكنه حاذق، والنصاب الجسور، فاسد الخلق.

يبدأ النصاب بمحاولة خداع الأب من أجل الزواج من البنت ولكن الخادم يكشف خبثه فيهدده النصاب بالويل والثبور ويرتعد الخادم، ولكنه يحتال بذكائه للسيطرة على الموقف وطرده النصاب.. وحينئذ تقع البنت فى حب منقذها!

والدور الرئيسى طبعاً، هو دور الخادم، وهو بطل المسرح الشعبى بلا منازع.. حاضراً البديهة، ويعرف جيداً حرفة التمثيل، وأصول إضحاك الجماهير.

ومنذ ثلاثة قرون التقط الكاتب الفرنسى العظيم موليير نماذج عدة من هذه المسرحيات الشعبية وأعاد صياغتها بحيث أصبحت من روائع المسرح العالمى الخالدة منها (البخيل، ومقالب سكابان، وطبيب رغم أنفه.. إلخ..)

وليس للمسرحية الشعبية نص مكتوب، المواقف فقط والحدوتة هى التى تعد سلفاً، أما الحوار فيرتجله الممثلون كل حسب موهبته وحضور ذهنه. وإحكام صناعة التمثيل يقتضى من الممثل الشعبى انتباهاً حاداً لمدى تأثير الجمهور بالموقف بحيث يطيل فيه أو يختصره. ويمدى تأثيرهم بالمفارقة أو بالنكته حتى ليعيد صياغتها بمختلف الأشكال والأساليب إلى أن يستهلك طلاوتها ويستنفد طاقتها على إضحاك الناس.

وهكذا لا تقدم المسرحية الواحدة بصياغة واحدة مرتين أبداً. ففى كل ليلة يحكم الجمهور مجرى الأحداث ويكيفها حسب هواه وحسب مدى استجابته.

\*\*\*

أسرتان فقط فى مصر تبقيان على فن السيرك: أسرة عاكف، وأسرة الحلو.

ويتهدد الأسرتين، غير المحنة التى تعانيها كل الفنون الشعبية من المزاحمة غير العادلة للفنون الرسمية والفنون ذات رءوس الأموال الضخمة.. يتهددهما أيضاً الضغط على روحهم المعنوية والتهوين من شأنهم.. الذى أدى بالفنانة «نعيمة عاكف» إلى أن تهجر السيرك إلى الأبد وتفضل على هذا الفن الخطر المجيد تمثيل مشاهد زائفة تتسائل ميوعة وتهافتاً.. فى السينما.

(جريدة الجمهورية، ٣٠ يونية ١٩٥٦)





# موسيقا الغجر المصريين

تأليف: محمد عمران  
تعقيب: أحمد طه

ما عرف عنه من انعزال وتوحد وعدم اهتمام بما يحدث من أحداث سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية.

لكننا نرى - عند الدكتور عمران - بحثه الذى يتناول جماعة دائمة الترحال تتأثر بما حولها من أحداث بأكثر مما يتأثر به المستقرون الآمنون، مع هذا يقرر الدكتور أن أحكامه «نتاج لما أسفرت عنه الكتابات المتخصصة فى علم الغجريات»، وإن غايته من بحثه هى: «إلقاء الضوء على الإطار الثقافى الذى شكل حياة هذه الجماعة، وجعلها تبدع كل هذا الفن»، وعلى هذا فقد تطلعت - مثلى مثل أى قارئ - إلى معرفة ذلك «الإطار الثقافى» الذى شكل حياة هذه الجماعة، ولكن الباحث لم يتطرق إلى هذا الإطار، بل إننا نشعر أن الغجر كانوا يبدعون فنهم من خلال فراغ اجتماعى وثقافى. وكأنهم لا يعيشون فى مجتمع قديم. برع أبناؤه فى كافة المهن التى جعلها الباحث قصراً على الغجر فقط، حتى أنهم فى أوروبا نسبوا أنفسهم إلى مصر، كما فعل الأوروبيون تجاههم، وما ذلك إلا لامتهانهم المهن نفسها المعروفة عن المصريين فى تاريخهم القديم والحديث مثل الصناعات المعدنية، وتصنيع الحلى واستئناس الحيوان والتعايش معه وخاصة القردة والكلاب، (من غير الحيوانات الداجنة)، بالإضافة إلى صناعة

فى تصديره لكتابه القيم «موسيقا الغجر المصريين»، يفاجئنا المؤلف بعبارة تلخص منهجه البحثى داخل كتابه، وذلك بتقريره الحاسم بأن الغجر المصريين «هم الذين أشاعوا (بجانب الكثير من الفنون) نمطاً خاصاً من الإبداع الموسيقى المتميز، ضم السير والغناء القصصى والمدايح والطقاطيق والمواويل، وهم الذين روجوا الآلات والأدوات الموسيقية والأساليب الخاصة بهم فى كل أنحاء البلاد»، وهو تقرير غير دقيق، ذلك أن تقرير مثل هذه «الحقيقة» يلزمه أكثر من جمع نصوص القصص المغناة والسير المروية، وهى فنون برع فيها المصريون قبل وبعد نزوح الغجر إلى مصر.

لقد ذكرنى هذا الكتاب بكتاب آخر نشر منذ أقل قليلاً من قرن زمنى، وهو كتاب «طه حسين»، «تجديد ذكرى أبى العلاء»

وهو البحث الذى قدمه «طه حسين» إلى الجامعة المصرية عام ١٩١٤ لنيل درجة الدكتوراه، قبل سفره إلى فرنسا، لنيل درجة الدكتوراه الفرنسية، فقد فوجئت عند قراءة طه حسين بأنه قد أفرد فصلاً عديدة من كتابه، لبحث الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى واكبت عصر «أبى العلاء» وقبل أن يتعرض لفكر وشعر الشاعر الحكيم، ورغم



أدوات الزراعة والرى المختلفة، وصناعة الفخار والنسيج والآلات الموسيقية التى يجيد صنعها معظم فلاحي مصر كالناي والربابة وغيرها.

إن القول بامتياز جماعة ما فى مهنة ما بعيداً عن درس العوامل المحيطة بها. والتى دفعتها إلى امتهان هذه المهنة أو تلك، يبعدنا عن انجازات العلم بمختلف مجالاته ويقربنا من المقولات العنصرية، وبالتالي فمن غير المقبول، القول إن العرب البدو مهنتهم الإغارة والسلب والقتل، وإن اليهود لهم المهن المالية والربوية، وللغجر مهنة إشاعة البهجة بين الناس؛ لأن درس الجماعات أو الطوائف الهامشية لا يمكن أن يتم بغير دراسة المتن الذى به يتحدد الطريق الذى يسلكه الهامش وكيف يكون، والغجر كطائفة عاشت على هامش المجتمعات، واستطاعوا ابتداع قيم اجتماعية وثقافية داخل الطائفة أو الجماعة، ولكنهم من خلال العلاقة مع المتن الاجتماعى المحيط، لابد وأن يمتحنوا المهن التى تضمن لهم قدراً من الوجود المادى والاجتماعى داخل هذا المتن المحيط، مثال ذلك أن المصريين عرف عنهم منذ القدم الحرص على تخليد موتاهم وتكريم الآلهة الصغيرة المحلية، وبعد ذلك المشايخ والأولياء، ولا تكاد قرية مصرية - مهما صغرت - تخلو من ضريح أو مقام، بل لا نبالغ إذا قررنا أن هذه الأضرحة كانت توجد فى الكثير من الحارات والأزقة، وكان المصريون يقيمون الموالد والاحتفالات فى ذكرى أصحاب الأضرحة والمقامات، وذلك قبل نزوح طائفة الغجر إلى مصر بأزمنة وأحقاب طويلة، ومن هنا نشأ وانتشر الإنشاد الدينى، الذى حاول الغجر امتهانه فى مصر ضمن ما امتهنوه من مهن كالسحر والكيمياء والطب الشعبى واللعب بالحيوانات ومعها.

ولعل أكثر ما يحتاج إلى نقاش هو تقرير الباحث وتأكيده أنه «لا توجد حالات متميزة من البراعة وإتقان الأداء على

هذه الآلات الموسيقية (الربابة، والدف، والمزمار، والسلامية، والرق، والدريكة، والصاجات وغيرها..) إلا وكان للموسيقين الغجر السبق فى إظهارها وفى ترويجها، وفى التفوق فيها على أقرانهم الموسيقيين من غير الغجر...»، وهو رأى ربما كان دافعه الحماس لمادته البحثية ولكنه يحتاج إلى دراسة وتمحيص، وإن كان من الممكن إيراده فى إحدى المقالات الصحفية الخفيفة، ولكن أن يكون ضمن كتاب لباحث متخصص فمن الصعب هضمه وقبوله.

من مؤكدات الباحث الأخرى والتى تحتاج أيضاً إلى نقاش وإثبات، قوله «بارتباط الشعر الروائى بالمغنيين الغجر!!» وكذلك حديثه عن المزمار بالقول مع «هيمنة الغجر وتفردهم بالعزف على المزمار!» بل إن الباحث فى معرض حديثه عن السيرة الشعبية، وخاصة سيرة بنى هلال، ألصقها هى الأخرى بالشعراء الغجر، مع كونها سيرة إقليمية صنعتها شعوب عديدة فى منطقة الشرق الأوسط المتكلمة بالعربية، فهو يقول عن شاعرها «لكن الشاعر - ولأنه واع بطبيعة وضعه كغجرى.... إلخ» إذن فهو يقرر أن شعراء السيرة هم أيضاً من الغجر، وكأن جماهير الفلاحين وأهالى الحارات والأحياء الشعبية لم يكن لهم أى دور فى إبداع السيرة أو روايتها؛ وإنما كانوا مجرد مستمعين ومشاهدين للفن الغجرى.

إن الكتاب فى جملة مقدمة سريعة للنصوص المجموعة التى احتلت ثلاثة أرباع الكتاب، وربما كان إيراد هذه النصوص ونقلها إلى الورق، هو أهم ما يلفت النظر إلى هذا الكتاب ووصفنا له فى هذه العجالة بالكتاب القيم، إننا نتوقع من باحث جاد كالدكتور عمران نقاشاً أكثر عمقاً للفرضيات التى طرحها، والنتائج التى انتهى إليها، وهو ما نأمل أن يحققه لأنه قادر على ذلك.





## أصداء الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية فى الصحافة المصرية

### فى الملتقى الثالث للمأثورات الشعبية

#### دعوة لإقامة مركز قومى عربى للتراث

كان يا ما كان فى سابق العصر والأوان وما يحلو الكلام  
إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.. ولأن الحكاية مصرية  
فلا بد أن تبدأ بالبطل وتنتهى بالنبات والنبات وبخلفة الصبيان  
والبنات، ليأتى الخير وتتجمع سبع حبات مصرية.. حبات  
القمح والعدس والفول واللوبيا والحلبة والذرة والأرز ويلتئم  
شملها فى كيس صغير مع عملة فضية مثلما يجتمع رزق  
الأرض ورزق المال.

والبنية تتزين لها قلة بالشمع والورد والولد يقام له إبريق  
فى صينية من العملات الفضية السابحة فى الماء.

فالله وحده يعلم.. قد يصبح الولد فى يوم من الأيام أبا  
الفوارس عنقرة أو الظاهر بيبرس أو أبو زيد الهلالي سلامة  
وتصبح البنت صبية ولا ست الحسن والجمال أو السفيرة عزيزة  
بعيونها السود.. ويمكن أن يكون لها حظ فى زينة أحلى من  
زينة التلى وأيام سعيدة تتغنى لها الربابة، وفى الآخر توتة  
توتة فرغت الحدوتة.

المشكلة أن الحدوتة كانت من الممكن فعلا أن تنتهى  
ويخلق دفتر أحوال المصريين لولا بعض الجهود ومنها هذا  
الملتقى القومى الثالث للمأثورات الشعبية الذى أقامه المجلس  
الأعلى للثقافة تحت عنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى»

على مدى أربعة أيام لمناقشة الكثير من القضايا التى تتعلق  
بمسير تراث مصر والعرب الشعبى.

هذا الملتقى له حكاية تمنح سعادة يمازجها الشجن فهو  
الثالث فى نصف قرن، حيث سبقته محاولات منذ خمسين  
عاماً للمحافظة على الفن والأدب الشعبى وفتح الطريق أمام  
المأثورات الشعبية، ويبدو أن هذا التوجه قد شاركت فيه مصر  
بعض الدول العربية عندما شارك العرب فى ملتقى «العناصر  
المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى» فى القاهرة  
عام ١٩٧١ وشاركت فيه ١١ دولة عربية - كما أشار الباحث  
محمد حسن عبدالحافظ - وصدرت توصيات لم يتحقق منها  
الكثير.

وكان من الممكن أن يتوقف الأمر عند هذا الحد حتى  
عقد الملتقى الأول عام ١٩٩٥ باسم «الفنون الشعبية وثقافة  
المستقبل» ثم الملتقى الثانى عام ٢٠٠١ لرصد المأثورات  
الشعبية فى مائة عام والذى خرج من مرحلة التكريم التى  
ضمت د. سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وصفوت كمال  
وفوزى العنتيل وأحمد آدم وزكريا الحجاوى لتمتد إلى فكرة  
إنشاء أرشيف وطنى للمأثورات الشعبية.

وأما هذا الملتقى الثالث والذى يناقش فكرة التنوع الثقافى  
فقد اجتمع له ٥٤ باحثاً مصرياً وعربياً من أجل مناقشة ذلك  
التنوع، وهو كما قال د. أحمد مرسى مقرر الملتقى لا يزدهر



إلا فى مناخ من الأمن والسلام وهو دلالة ثراء، فالمأثورات الشعبية تجمع لتحفظ هويتنا فى عالم يتجه إلى ذوبان هذه الهويات.

أما صفوت كمال رئيس المؤتمر، فقد أشار إلى أهمية الحفاظ على القومية العربية فى أصولها الحقيقية كما تظهر فى المأثورات الشعبية التى تعتبر التعبير المباشر عن وجدان الأمة العربية.

واتفق معه على خليفة صاحب كلمة الباحثين العرب الذى طالب بإقامة مركز عربى قومى للتراث الشعبى حيث إن المأثورات الشعبية، وكما قال د. عماد أبو غازى فى كلمته نيابة عن الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، تمثل اتجاهًا أدبيًا وفكريًا وثقافيًا فى تصاعد مستمر منذ أطلق فريدريك مايور دعوته للتنوع الثقافى فى منتصف التسعينيات.

## أغنية الشعب

تعتبر الأغاني من أهم أركان الفن الشعبى الذى يشهد بر مصر على تنوع أنغامه. فهناك شاعر الرماية، وهناك أغاني السامر السيناوى التى ناقشها إبراهيم عبد الحافظ بدخوله إلى مجتمع بدو سيناء الذى يعتبر من أهم المجتمعات البدوية بحكم موقعه الجغرافى وظروفه التاريخية وتعرضه لموجات متعددة من الجذب والشد خاصة وأن سيناء قد تعرضت فى الأعوام الثلاثين الأخيرة لعدة متغيرات وهى بيئة خصبة لرصد أشكال الأغاني الشعبية كالمربوعة والموال والأغاني المصاحبة للحركة ومنها الرحية والمشرقية والخوجار والرزعة.

من أهم الأبحاث ما قدمته أميمة منير جادو حيث تعرضت للمأثورات الشعبية كما تمثلها الرواية العربية الواقعية وتابعت الكم الهائل من المأثورات الشعبية التى توجد فى رواية «فسيفساء دمشقية» للكاتبة غادة السمان، والتى كتبت عن فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات فى الشام القديمة فجمعت كل المأثورات التى تتعلق بالزواج المبكر وتسمية المواليد وتفضيل الأولاد وأغاني وألعاب الأطفال وخيال الظل وصندوق الفرجة والحكاوى.

## الشعر الشعبى فى الأندلس

يبقى فى النهاية ارتباط الشعر والفن فى البحث الذى قدمته فاطمة طحطح عن «القصائد الشعبية الثغرية بالأندلس»

فالشعر الثغرى الأندلسى هو نوع من القصائد أو الملاحم مجهولة المؤلف التى نشأت على الحدود الإسلامية المسيحية وهى مزيج بين عامية الأندلس والرومانيين وتسجل أحداثًا فردية أو جماعية فى قالب قصصى يشى بالحضور العربى وروح التسامح و«ملعبته الكفيف الزرهونى» هى إحدى الملاحم الزجلية التى نظمت فى المغرب فى نفس فترة العصر الغرناطى الأخير وتفتح مجالاً للبحث عن وجود قصائد عربية موازية لأناشيد الحدود الإسبانية.

وعن الحارة المصرية حيث تناولت فاطمة حسن أعمال الفنان التشكيلى على دسوقى منذ بداياته الأولى موضحة ولاءه الشديد للحارة المصرية وجوها الأسطورية والحياة الشعبية المصرية والعادات والتقاليد والرموز الشعبية التى حرص عليها منذ معرضه الأول «أطفال البلياتشو» فى بداية الستينيات.

## فلسفة الجماعة .. أو المثل الشعبى

لون آخر من ألوان المأثورات هو المثل الشعبى. ونصوص الأمثال - كما يحدثنا الباحث إبراهيم شعلان - جزء عضوى فى بنية العلاقات الاجتماعية، وفى مجال الصداقات تقول «جنة من غير ناس ما تنداس» وفى التعاون «من قدم السبت يلقى الحد قدامه» و«من خدم الناس صارت الناس خدامه» وفى مجال المعاملات «قل فى وشه ولا تغشه» و«الباب المقفول يرد القضا المستعجل» و«اسعى يا عبد وأنا اسعى معاك» و«إن نمت يا عبد مين ينفعك» و«ما يحمل همك إلا أخوك وابن عمك».. هكذا يلخص الشعب حكمة آلاف السنين المستقاة من التجربة الفردية التى تتحول بالتراكم التاريخى إلى فلسفة جماعية.

وخلص المؤتمر إلى توصيات عدة من أهمها:

- الدعوة إلى ضرورة انعقاد الملتقى القومى للمأثورات الشعبية بصفة دورية (كل عامين) على أن تبادل الدول العربية استضافة فعاليات الملتقى.

- استثمار إمكانات المأثورات الشعبية العربية فى صيغها المحلية فى وضع خطة استراتيجية تنموية تضع فى اعتبارها التنوع الثقافى والثراء الفنى لمفردات هذه المأثورات.

- إنشاء أمانة دائمة للملتقى القومى للمأثورات الشعبية فى مصر والعمل على إعداد قاعدة بيانات بأسماء الخبراء



وبالباحثين والمهتمين العرب بالمأثورات الشعبية وإصدارها في مطبوعات وتوزيعها على نطاق واسع في الوطن العربي.

- دعوة الدول العربية للحرص على توقيع اتفاقية لليونسكو لعام ٢٠٠٣ لتسجيل وصون وحماية التراث الثقافي غير المادي والاتفاقيات الدولية الأخرى ذات الصلة والدعوة إلى تكوين هيئة من كبار خبراء المآثورات الشعبية والقانونيين العرب تكون مهمتها متابعة تنفيذ القرارات والاتفاقيات الدولية في مجال حماية الملكية الفكرية.

- الدعى إلى إنشاء معاهد علمية ومراكز بحثية إقليمية تعنى بإعداد الكوادر المدربة على جمع وتوثيق وحفظ وأرشفة المآثورات الشعبية العربية وفق آلية ونظام موحد.

توجيه الاهتمام من الجهات المعنية في الدول العربية لتضمين الصناعات والحرف اليدوية الموروثة ضمن الأنشطة الفنية بالمدارس وإقامة المسابقات بين الطلاب لتشجيعهم على الإقبال وتخصيص الأسواق لعرض منتجاتها.

- حث الباحثين والمهتمين بجمع المآثورات الفنية ودراساتها في الوطن العربي لتأسيس جمعيات أهلية وطنية في كل بلد عربي تمهيداً لتأسيس رابطة الجمعيات العربية للمآثورات الشعبية والتنسيق بين هذه الجمعيات.

د. هالة أحمد زكى - الأهرام الثلاثاء ٥ ديسمبر ٢٠٠٦.

## المآثورات الشعبية

### السييل للحفاظ على هويتنا الثقافية

افتتح عماد الدين أبو غازى نائبا عن كل من فاروق حسنى، وزير الثقافة رئيس المجلس الأعلى للثقافة، وجابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، فعاليات الدورة الثالثة للملتقى القومى للمآثورات الشعبية، تحت عنوان «المآثورات الشعبية والتنوع الثقافى»، وذلك فى تمام الحادية عشرة والنصف يوم الاثنين الموافق ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٦، بدار الأوبرا المصرية، استمر أربعة أيام، وبدأت الجلسة الافتتاحية بكلمة أحمد على مرسى مقرر الملتقى.

حيث أكد على أن التنوع الثقافى لا يزدهر إلا فى جو من الأمن والسلام والديمقراطية ومن المستحيل أن يكون هناك تنوع ثقافى إذا كان هناك رأى واحد واتجاه واحد، فالتنوع دلالة حياة ولا يمكن للتنمية أن تتحقق ما لم نضع فى

الاعتبار التنوع الثقافى، ومما لا شك فيه أن هذه المآثورات تتجدد من خلال استيعابها لعناصر ثقافية متعددة، ومن خلال تواصلها واتصالها مع الحياة والناس، وللأسف أهملت الآن المآثورات الشعبية العربية ولم نرصد قواعد لجمعها، لذلك فإنه يجب إعداد قوائم البيانات العلمية الخاصة للمآثورات الشعبية حفاظاً على هويتنا الثقافية وإدراكنا لأهميتها، فالمآثورات الشعبية ليست شيئاً يسخر منه، وقد آن الأوان لحفظ هذه المآثورات أسوة بما يقوم عليه اليونسكو الآن..

يقول صفوت كمال - رئيس الملتقى -: المآثورات الشعبية هى التعبير المباشر عن فكر الأمة العربية، كما أن التواصل الثقافى العربى هو الحفاظ برؤية علمية على هذه المآثورات بما تحمل من أشكال فنية والحفاظ على التقاليد والعادات والمعتقدات، والتواصل الثقافى الذى يسعى إلى تأكيد الهوية دون إخلال، ولكن كل السعادة بأن نلتقى فى وقت نتعرض فيه لطمس مآثوراتنا الثقافية، فالإبداع الشعبى هو تعبير فكر ووجدان الأمة فى حيوية وجودها الإيجابى فى مجالات التنوع الثقافى العالمى.

ثم تحدث على عبد الله خليفة عن الباحثين العرب وقام بالشكر للقائمين على الملتقى وعقد مؤتمر المآثورات الثالث بالقاهرة فقد ظلت مصر وافية لذلك من جيل إلى جيل ليس على الساحة المحلية فقط بل على مستوى الأمة العربية كلها، وتركت بصمة مصرية واضحة، فقد تكاتف الباحثون العرب لجمع المآثورات العربية واعتبارها ساحة واحدة ولن يتأتى لنا ذلك إلا من خلال عمل مؤسسى أهلى منظم، ودعا لعمل مؤسسى ثقافى ضخم.

ثم كان دور عماد الدين أبو غازى الذى رحب باسم وزير الثقافة، وقال نيابة عن جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة: المؤتمر يأتى تأكيداً على حرص المجلس الأعلى للثقافة للحفاظ على دورية انعقاد المؤتمر حتى يتيح فرصة للباحثين للمناقشة فى قضايا الموروث الشعبى، وعنوان المؤتمر ملائم جداً للفترة التى نمر بها، وهو يأتى تأكيداً لاتجاه متصاعد منذ منتصف العقد الأخير للقرن العشرين حيث دعا فريدريك مايور، الأمين العام السابق لليونسكو إلى الحفاظ على التنوع الثقافى، وأصدر اليونسكو تقرير التنوع البشرى الخلاق الذى صدر عام ١٩٩٥ وترجم إلى العربية فى إطار المشروع القومى للترجمة.



وتوالى بعد ذلك الجلسات التي كانت أكثر من عشر جلسات ناقش الملتقى خلالها عددا من المحاور؛ منها الاتجاهات العالمية والمحلية لحماية التراث الثقافي، والمأثورات الشعبية وحوار الثقافات، ودور المآثورات الشعبية فى التنشئة الاجتماعية للطفل والتنمية الأسرية، كما تعكسها الرواية العربية، واستلهاهم الحياة الشعبية والحارة المصرية فى أعمال الفنان على دسوقي، وذلك من خلال شريط فيديو.

نادية فوزى - جريدة القاهرة ٥ ديسمبر ٢٠٠٦،

### الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية يطالب: بتأسيس مركز عربى للتراث الشعبى

تأسس مركز عربى للتراث الشعبى دعوة توقف عندها المشاركون فى الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة بعنوان «المآثورات الشعبية والتنوع الثقافى» فهى خطوة قد يحقق فيها التراث العربى ما فشلت فيه الأنظمة السياسية من وحدة حقيقية، وإنقاذ هذا التراث من براثن الضياع الذى يعنى طمس جانب مهم من الهوية، فى ظل عدم وعى من جانبنا ومحاولات نهب من إسرائيل التى سرقت الأرض وتريد الآن سرقة الحضارة والتاريخ، فهى لم تتورع عن انتحال الأهرامات وجمع الحكايات الشعبية من يهود اليمن بوصفها تراثاً يهودياً، ونشرت الموشحات العراقية والمغربية بوصفها إبداعاً إسرائيلياً.

فهذا الموروث الثقافى الذى نسميه التراث هو صمام الأمان كى نتفاعل مع الآخر دون الذوبان فيه.

جاءت الدعوة لتأسيس ذلك المركز على لسان الباحث الخليجى على عبد الله خليفة مؤكداً أن الصحوة العربية للاهتمام بالموروث الشعبى كعنصر فى الثقافة العربية انطلقت مبكراً من مصر على يد الدكتور عبد الحميد يونس، وظلت مصر وفية لتلك الصرخة من جيل إلى آخر، بل وكانت هناك بصمة مصرية فى كل الجهود العربية لجمع وتدوين المآثورات الشعبية، فكانت جهود محمد الجوهري فى المملكة العربية السعودية، وصفوت كمال فى الكويت وزكريا الحجاوى وعبد الحميد حواس فى قطر ود. أحمد مرسى، وهى الجهود التى أسهمت لسنوات فى أعمال مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى.. جاء الملتقى بعنوان «المآثورات الشعبية والتنوع

الثقافى» وهو عنوان - كما قال د. عماد أبو غازى المشرف على اللجان الثقافية فى الكلمة التى ألقاها باسم المجلس الأعلى للثقافة - يتوافق مع اتجاه احترام التنوع الثقافى على المستوى العالمى الذى تصاعد منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضى، وفى ظل العولمة يتحتم على المهتمين بالثقافة العالمية الحفاظ على التنوع الثقافى، فبات هدفاً وشعاراً، والمآثورات الشعبية مجالاً أساسياً للحفاظ على هذا التنوع بما يحمله من تراث تراكمى.

وكانت العولمة ومكانة المآثورات الشعبية فى ظلها من أهم الموضوعات التى شغلت حيزاً من النقاش فى المؤتمر، وكانت من بين الأوراق فى هذا المجال «اختصار المآثورات الشعبية فى ظل العولمة» التى تقدمت بها فريال فيلالى وفيها تحدثت عن معاناة الشعوب المستضعفة عموماً والأمة العربية الإسلامية بشكل خاص، وما زالت تعاني من محاولات الانسلاخ التى ارتكبتها فى حقها فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين الدول المتقدمة، أو بالأحرى الدول الإمبريالية، ولقد ازدادت عنفاً وضراوة فى القرن الحالى، لكن فى قالب آخر ونوع حديث من الاستعمار، أشد بأساً وشراسة، ثوبه الجديد العولمة وشعاره «القرية الكبيرة» التى تذوب تحت ظلها ثوابت الشخصية القومية.

وكانت المهن التراثية المندثرة هى آخر شغل المشاركين فى الملتقى، وفى ورقة بحثية قدمها الباحث إبراهيم حلمى حول الفخار واقتصاد الثقافة الشعبية فى منطقة مصر القديمة وضع يده على أهم العراقيل التى تقف أمام الحرفة، ومنها عدم وجود معرض لكل مصنع، والاعتماد على وصول المشتري لمكان الإنتاج، وندرة عدد العمال المهرة فى الحرفة، والارتفاع المفاجئ فى أسعار الخامات، ومطاردة شرطة المرافق لأصحاب الفواخير ذات نظام الحرق العادى بالخشب، بالإضافة إلى غياب الوعى عند بعض الأجهزة الحكومية بضرورة مؤازرة الحرفة.

أما الفخار الشعبى فى جنوب مصر فقد تناولته الباحثة إيمان مهران، مشيرة إلى أن المنتج الفخارى يتعرض للانحسار بصفة عامة بفعل انتشار الأوانى الزجاجية والبلاستيكية والمعدنية كبديل عن أدوات المنزل الفخارية التقليدية وظهور التلاجات ودخول المياه الصالحة للشرب إلى القرى والنجوع وعزوف أبناء الحرفيين عن تعلم حرفة الآباء.



ولأن الحرف التراثية ليست وحدها التي تجابه خطر الاندثار، بل إن عناصر أخرى من المآثرات الشعبية قد ينتظرها المصير ذاته، قدم الفنان محمد شبانة تصويره حول راهن الموسيقى الشعبية المصرية، متخذاً من الطنبورة البورسعيدية نموذجاً، حيث نجحت جمعية المصطبة في منطقة القناة وفرقة الطنبورة في إحياء التراث الغنائي البورسعيدى داخل وخارج مصر، وقامت بإنتاج ألبومات غنائية ضمنيتها أعمال تراثية وتجارب جديدة لأعضائها.

ولقد أثبتت التجربة أن الحرف التراثية يمكن إحيائها من خلال التنمية، فقد أثبتت نجاحها في المشروعات الصغيرة، كما حدث في جزيرة شندويل في محافظة سوهاج، فقد انتشرت صناعة التلى بين أهالى أسيوط فى القرن التاسع عشر، وكان إنتاج التلى يستخدم محلياً ليزين ملابس القرويات على اختلافهن، وكذلك ملابس الأرستقراطية والأجانب المارين بأسيوط، وفى بداية القرن العشرين كان التلى منتشراً بين الأرستقراطية كفساتين للسهرة، فى نفس الوقت احتفظت الموتيقات التقليدية المتوارثة وهى رسومات من البيئة والحياة الشعبية، ثم دخل التلى فى حالة اندثار حينما بعدت الطبقة الغنية أو الأرستقراطية عن شرائه، إلى أن نجح الفنان التشكيلى سعد زغلول عام ١٩٩٠ فى إحيائه وجاءت بعده إحدى الباحثات التى عثرت على سيدة عجوز تدعى «أم عليّة» وهى فى السبعين من عمرها، قامت تلك السيدة بتدريب عشر فتيات من خريجات المعاهد الفنية، فعاد التلى إلى الحياة، وأصبحت هذه الجزيرة تحمل لواء هذا الفن من إبداع المرأة وجعلت منه مشروعاً تنموياً كمأثور شعبى أصيل.

«سهير عبدالحميد - مجلة أخبار الدنيا - ١٧ ديسمبر ٢٠٠٦»

## المآثرات الشعبية والتنوع الثقافى

امتلاً المسرح الصغير بدار الأوبرا عن آخره بجمهور غفير من عشاق الفنون الشعبية والمهتمين بها فى الملتقى القومى الثالث الذى عقدته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، عن المآثرات الشعبية والتنوع الثقافى.

استغرقت فعاليات الملتقى أربعة أيام من ٢٧ إلى ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٦، واشترك فيه ما يقرب من أربعين باحثاً وباحثة من مصر وبعض الأقطار العربية، ناقشوا فى جلساتهم عدداً من القضايا التى تشغل حياتنا الثقافية والعامة، مثل التواصل

الثقافى، ومخاطر العولمة، ومناهج جمع وتحليل وتوثيق التراث الشعبى، وطرق صون هذا التراث المادى وغير المادى، أى الحرفى والفنى، حفظاً للكيانات الاجتماعية والهوية القومية التى يجسدها هذا التراث، فى ظل المتغيرات العالمية وثورة الاتصالات.

وليس هناك خلاف فى أن الظروف التى يواجهها التراث الشعبى بكل أنواعه وألوانه، فى مختلف الأقطار العربية، ظروف «صعبة» جداً؛ لأنها تهدد فنونها وحرفها، ليس بالتدهور فقط، وإنما بالتلاشى والاندثار.

وإذا كانت هذه الصعوبة تتفاوت من فن إلى فن ومن حرفة إلى حرفة، ومن بيئة جغرافية إلى أخرى، فإنها تشترك معاً فى هذا الخطر الذى يهددها، سواء على مستوى الإنتاج، أو على مستوى التسويق والانتشار.

وهذه مسئولية الدولة فى المحل الأول فى كل الأقطار العربية، ومسئولية مؤسسات المجتمع المدنى، ومسئولية المثقفين من أهل الاختصاص والتحقيق الذين يعرفون جيداً العلل والعلاج، ويدركون أنه لا تقدم بدون تنوع، ولا تنمية اجتماعية أو اقتصادية بدون تنمية ثقافية شاملة.

ويكفى أن نذكر فى هذا المجال على سبيل المثال صناعة الفخار، وما تتعرض له من انحسار لأسباب مختلفة رغم الإمكانيات النفعية والجمالية التى تنطوى عليها.

من أسباب هذا الانحسار ثبات وجمود إنتاج هذه الصناعة العريقة التى ترجع إلى تاريخ الفتح الإسلامى لمصر، وتأسيس حى الفسطاط كحى للفخارين، ولو أن هناك من المؤرخين من يرجع بهذه الصناعة إلى مصر القديمة.

ونتيجة لهذا الثبات والجمود لم يتح لهذه الصناعة أن تستفيد من التكنولوجيا الحديثة. وزاد من تفاقم هذا الوضع ارتفاع الضرائب المفروضة على ورشها البدائية مع قلة العائد المادى الذى أدى بالعاملين فيها إلى هجرتها بحثاً عن مصدر آخر للرزق، يوفر لهم بدخله الأكبر حياة ملائمة لا تحققها لهم هذه الصناعة، وتؤكد أبحاث الملتقى أن للمرأة دورها المبدع فى عدد من الصناعات الشعبية، مثل صناعة التلى فى جزيرة شندويل وأخميم. على أن أهم ما أكدته الملتقى فى جلساته ومائدته المستديرة أن الثقافة الشعبية المتوارثة تشكل، كما يشكل الإبداع المعاصر، الرباط بين الماضى والحاضر، بين



المخزون الثقافي للمعاني والتصورات والحياة المعاصرة، في غير انفصال عن الفكر الإنساني، أو ابتعاد عن التنافس العالمي.

ذلك أن العزلة خروج من التاريخ، ولا تفضي إلا إلى الذبول والموت.

ويمثل هذا الرباط بين الماضي والحاضر، وبين الفرد والآخر، بما يتضمنه هذا الرباط من قيم حية قابلة للتأثر والتأثير، والتوازن بين الحضارة الحديثة والخبرات الفطرية الأصلية للمجتمعات التي لا تتوقف عن التطور والحراك البشرى.

ويقدم التشابه في فن النسيج بين الشعوب المتباعدة، المصرية والعربية والأجنبية، دليلاً على الوحدة الإنسانية التي لا تتعارض فيها الرموز المحلية أو الإقليمية مع الطابع العام للنسيج في العالم.

وكما نلتقى في الدراسات الميدانية للتراث الشعبي المجهول المؤلف بالقيم التي تتراوح بين التقدم والتخلف، فإننا

نلتقى أيضاً بهذه القيم وبصورة أوضح دلالة في الأعمال الأدبية والفنية للمبدعين والمبدعات.

وفي الملتقى قدمت أميمة منير جادو دراسة أدبية عن رواية الكاتبة السورية غادة السمان «فسيفساء دمشقية»، عرضت فيها لكثير من المفاهيم الشرقية عن المرأة التي تكشفها الكاتبة في روايتها، مثل إعلاء قيمة الذكر بالمقارنة بالأنثى، واعتبار الأنثى مجرد «بطن ولود»، وليست عقلاً وشخصية مكتملة.. وهي مفاهيم بالية تقوم على التمييز المشين ضد المرأة، والخط من شأنها، وتهميش حضورها، وهو ما لم يعد مقبولاً في زماننا، ويقابله بالطبع في هذه الموروثات نفسها مفاهيم ومعتقدات وآمال ومثل عليا معبرة عن ظواهر اجتماعية، تعكس الجانب الوضاء الأكثر إشراقاً في هذا التراث، الذي يتعين أن نراجع، ونعرف به، ونفيد منه، ونطوره تطوراً للحياة والإبداع.

«نبيل فرج - مجلة حواء - ١٣ يناير ٢٠٠٧،





## من أغاني الحجيج

ساحل طهطا - سوهاج

جمع وتدوين  
أحمد الليثي

يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى مَا تُصَلُّوا	عَلَى الزَيْنِ يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى
يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى مَا أَحْمَدُ الْمُ.....	صَطْفَى بَعَثَلَى الرِّسَالَه
يَا قَاعِدِينَ سَوِيَا مَا تُصَلُّوا	عَلَى الزَيْنِ يَا قَاعِدِينَ سَوِيَا
يَا قَاعِدِينَ سَوِيَا مَا أَحْمَدُ الْمُ.....	صَطْفَى بَعَثَلَى الْهَدِيَه

\*\*\*

لِحَدِّ الْمَخَاضَه وَوَعَتْنِي	أَهْ بَتَّى لِحَدِّ الْمَخَاضَه
لِحَدِّ الْمَخَاضَه عَاوِدِي يَا	يَا بَتَّى لِقَتْلِي رَفَاقَا
تَلَاتَه عَدُوا فِي طَرِيقِ	النَّبِي تَلَاتَه عَدُوا
تَلَاتَه يَمِدُوا مِتْشَوِّقِينَ ع	عَ النَّبِي وَرَايَحِينَ يَحْجُوا
تَلَاتَه يَسِيرُوا فِي طَرِيقِ	النَّبِي تَلَاتَه يَسِيرُوا
تَلَاتَه يَسِيرُوا مِتْشَوِّقِينَ ع	عَ النَّبِي وَرَايَحِينَ يَزُورُوا

\*\*\*



يَا بُو أَرْبَع مَرَاوَحُ يَا بَابُورُ  
عَلَى جَدِّهِ رَايَحُ يَا بَابُورُ  
يَا بُو بَدَلَهُ حَمَّه (١) يَا مَأْمُورُ  
يَا بُو بَدَلَهُ حَمَّه اخْتِمَلْنَا  
يَا بُو بَدَلَهُ زَيْتِي (٢) يَا مَأْمُورُ  
يَا بُو بَدَلَهُ زَيْتِي اخْتِمَلْنَا

\*\*\*

السَّفَرُ يَا بُو أَرْبَع مَرَاوَحُ  
السَّفَرُ عَلَى جَدِّهِ رَايَحُ  
الْمَرْكَزُ يَا بُو بَدَلَهُ حَمَّه  
عَ الْوَرَقُ يَا بُو بَدَلَهُ حَمَّه  
الْمَرْكَزُ يَا بُو بَدَلَهُ زَيْتِي  
عَ الْوَرَقُ يَا بُو بَدَلَهُ زَيْتِي

مَا كُنَّه صَعِيدِي رَيْسُ الْبَا  
مَا كُنَّه صَعِيدِي وَاتَّطَلَقَ لَهُ  
مَا كُنَّه بِحِيرِي مَارِيْسُ الْبَا  
مَا كُنَّه بِحِيرِي وَاتَّطَلَقَ لَهُ

\*\*\*

يَا رَايَحُ بَلَدْنَا قُولْ لَوْلَدِي  
يَا رَايَحُ بَلَدْنَا قُولْ لَوْلَدِي  
يَا رَايَحُ يَا رَايَحُ قُولْ لَوْلَدِي  
يَا رَايَحُ يَا رَايَحُ قُولْ لَوْلَدِي  
وَلَا مَالُ فِي يَدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ  
وَلَا مَالُ فِي يَدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ  
وَلَا مَالُ فِي إِيْدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ  
وَلَا مَالُ فِي إِيْدِي نَفْسِي أَزُورُ  
مَوْجَهَ لَشَرْقَه بَابُ مُحَمَّدُ

الْكَبِيرُ يَا رَايَحُ بَلَدْنَا  
الْكَبِيرُ يَبْيِضُ عَتَبْنَا  
الْكَبِيرُ يَا رَايَحُ يَا رَايَحُ  
الْكَبِيرُ يَتَكَّى (٥) الدَّبَايَحُ  
عَ النَّبِي وَلَا مَالُ فِي يَدِي  
عَ النَّبِي تَعَطَّفُ يَا رَبِّي  
عَ النَّبِي وَلَا مَالُ فِي إِيْدِي  
النَّبِي تَعَطَّفُ يَا سَيِّدِي  
وَعَالِي مَوْجَهَ لَشَرْقَه



مِوَجَّهَ لَشَرْقِهِ عَ الْكَوَا  
 مِوَجَّهَ لِقِبْلَى بَابِ مُحَمَّدٍ  
 مِوَجَّهَ لِقِبْلَى عَ الْكَوَا  
 يَسْتَفُّ (٦) تِيَابَهُ قَامَ مِنَ النَّوْمِ  
 يَسْتَفُّ تِيَابَهُ عَ السَّفَرِ نَاوِ  
 وَعَامِلِ حِسَابِهِ قَامَ مِنَ النَّوْمِ  
 يَعِدُّ فِ فُلُوسِهِ عَ السَّفَرِ نَاوِ  
 خُذْ أَبْيَضُ (٧) وَشَيْئُهُ عِنْدَ  
 خُذْ أَبْيَضُ وَشَيْئُهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا  
 خُذْ أَبْيَضُ وَلَفُّهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا  
 خُذْ أَبْيَضُ وَلَفُّهُ عِنْدَ حَرَمِ

كِبْ وَالْأَعْتَابِ فَمَضَاهُ  
 وَعَالِي مِوَجَّهَ لِقِبْلَى  
 كِبْ وَالْأَعْتَابِ تَضَوَّى  
 الْحَاجِجُ يَسْتَفُّ تِيَابَهُ  
 نَاوِ وَعَامِلِ حِسَابِهِ  
 الْحَاجِجُ يَعِدُّ فِ فُلُوسِهِ  
 نَاوِ مَحْدِشُ يَحُوشُهُ  
 حَرَمِ النَّبِيِّ خُذْ أَبْيَضُ وَشَيْئُهُ  
 يَا حَاجِجُ يَا مَحَلِي غَسِيلُهُ  
 يَا حَاجِجُ خُذْ أَبْيَضُ وَلَفُّهُ  
 النَّبِيِّ يَا مَحَلِي دَا لِبَسُّهُ

\*\*\*

خُذِ الْكِشْكُ كُلَّهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا  
 خُذِ الْكِشْكُ كُلَّهُ عِنْدَ حَرَمِ  
 صِغِيرُ شَرَارِهِ (٨) مَا قَعْدَتُهُ  
 صِغِيرُ شَرَارِهِ مَا زَعَقَتُهُ  
 صِغِيرُ يَلَالَى مَا قَعْدَتُهُ  
 صِغِيرُ يَلَالَى مَا صَرَخَتُهُ  
 قَلِيلُهُ (١٠) فِي طَاقِهِ (١١) مَا تَصَلَّوْا  
 قَلِيلُهُ فِي طَاقِهِ مَدَحُوا

يَا حَاجِجُ خُذِ الْكِشْكُ كُلَّهُ  
 النَّبِيِّ وَتَعَطَّشُ تَبْلُهُ  
 وَسَطُ الْجِبَالِ صِغِيرُ شَرَارِهِ  
 فِي الْجِبَالِ تَبْكِي الْحِجَارَهُ  
 وَسَطُ الْجِبَالِ صِغِيرُ يَلَالَى (٩)  
 فِي الْجِبَالِ تَبْكِي الْجِبَالِ  
 عَ النَّبِيِّ قَلِيلُهُ فِي طَاقِهِ  
 فِي النَّبِيِّ وَسِيرُوا رَفَاقَا



قَلِيلُهُ تَبَرَّدَ فِي طَرِيقِ النَّبِيِّ      قَلِيلُهُ تَبَرَّدَ فِي طَرِيقِ النَّبِيِّ  
قَلِيلُهُ تَبَرَّدَ مَدْحُوا      قَلِيلُهُ تَبَرَّدَ مَدْحُوا  
فِي النَّبِيِّ يَا زِيرَايْنِ مُحَمَّد

\*\*\*

مَا زَيْكَ مَدَايْنُ يَا مَدِينَةُ      النَّبِيِّ مَا زَيْكَ مَدَايْنُ  
مَا زَيْكَ مَدَايْنُ عِنْدَ حَرَمٍ      النَّبِيِّ فَيَكِي الْفَرَحَ دَائِمٍ  
مَا زَيْكَ مَدِينَةُ يَا مَدِينَةُ النَّبِيِّ      مَا زَيْكَ مَدِينَةُ  
مَا زَيْكَ مَدِينَةُ عِنْدَ حَرَمٍ      النَّبِيِّ فَيَكِي الْفَرَحَ دِيمَهُ (١٢)

## الهوامش:

\* الراوية: الحاجة عائشة عبد الرؤوف كنعر.

المكان: ساحل طهطا - سوهاج.

السن: ٦٥ سنة.

(١) بدلته حمّة: البدلة الحمراء الميري من أيام الاحتلال والملك.

(٢) بدلته زيتى: من أيام الثورة ١٩٥٢.

(٣) الرقيق: القميص الشاش الخفيف المقور (الأسواني - أو النوبى).

(٤) اللبيني: السروال الطويل أبو دكة الصعيدى.

(٥) يتكى: أى يسند الدبايح دليل على كثرة الدبايح للمناسبة العظيمة.

(٦) يستف: أى يوضب وينظم هدومه فى حقبة السفر يرتبها.

(٧) الأبيض: للكفن لو حدثت وفاة بالحج ولللبس أيضاً وهو المعتاد.

(٨) شراره: صغير جداً عن المولد أو الجمل البعور الصغير.

(٩) يلالى: يصرخ.

(١٠) قليلة: قلة ماء.

(١١) طاقة: فتحه مغيبة أو فتحة هاوية.

(١٢) ديمه: دائماً.



## حكاية حب الرمان

جمع وتدوين  
مدحت صفوت محفوظ

حجاكم الله

خير ما شاء الله

كان يا ما كان، ما يحلى الكلام غير فى  
ذكر النبى، عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واحد وواحدة، والواحد والواحدة  
ما بيخلفوش، فقالو يا رب يا رباه يا سامع  
الدعوة والدعواه، تديننا<sup>(١)</sup> بت، والبِت نسميها  
حب الرمان. طبعاً عظامهم البِت، والبِت  
سموها حب الرمان. والبِت دى جميلة  
جميلة، جَلَّ الله ما خلق فيها<sup>(٢)</sup>، فلما طلعت  
جميلة أبوها طبعاً فرح بيها، وخدوها ووداها  
عند السايغ بتاع الذهب.

فقال له يا سايغ،

قال له نعم يا باشا،

قال له خد ارسم لى التوب ده ذهب،  
وعايز بروكة، الناحية فضة وناحية ذهب.

قال له ماشى.

طبعاً البِت حلوة، وأمورة، وتلبس،  
وجاب لها عبد بحصان. فسح ستك يفسحها،  
روح ستك يروحها، يعنى محاديها<sup>(٣)</sup>.

جات<sup>(٤)</sup> فى يوم من الأيام، أمها ابتدت  
تغير منها، يا سبحان الله، فيه أم تغير من  
بتها؟! هى الدنيا كده. فتيجى فى الليل  
وسهراية الليل، والقمر طالع، تقف قدامه  
بعد ما تسبِّح وتزوّق وتقول، يا قمره يا  
قميرة<sup>(٥)</sup>.

تقول لها نعم يا ختى.

تقول لها حلوة أنا ولا حب الرمان بتى؟

تقولها طبعاً حلوة حب الرمان، تفرق  
عنك حسن وجمال.

طبعاً هى تتغاظ، ازاي القمره ترد عليها  
وتقول كده؟ حلوة حب الرمان، تفرق عنك



حسن وجمال، فتروح طبعاً تضرب فى البت،  
وتعذب فى البت، وتخلى البت توسخ،  
وتقلعها الحاجات بتاعتها، وتيجى فى الليل  
تانى، وتقول يا قمره يا قميرة،

تقول لها نعم يا ختى

تقول لها حلوة أنا ولا حب الرمان بتى؟

تقول لها حلوة حب الرمان، تفرق عنك  
حسن وجمال.

تتغاضب هى، وتقول حتى القمره لما

أسألها، تقولى حلوة حب الرمان، تفرق عنك  
حسن وجمال، طيب.

جات ندهت<sup>(٦)</sup> العبد، فبتقوله يا عبد.

قال لها نعم يا ستى.

قالت له خد.

قالها إيه المطلوب منى؟

قالت له تاخد ستك حب الرمان، وتمشى

بيها بالحصان، تمشى بيها تمشى بيها فى  
الجبال، لما توصل بعيد خالص، وتوغل،  
وتدبحها، وتجيب لى منها فنجان دم أشربه.

يا حول الله يا رب. دى بتها! العبد

احتار. طب أعمل إيه؟ طب أسوى إيه؟ إن

ما تبعهاش<sup>(٧)</sup> طبعاً هيتقطع عيش العبد. جه

ركب وركب وراه حب الرمان، ومشى فى

الجبيل، فضل ماشى ماشى ماشى فى الجبل.

قال طب يا ربى لما حب الرمان تدبح، أmaal

أمها الوحشة وش الغراب، يعملو فيها إيه؟!

أنا من رابع المستحيل أركب الذنب ده.

طبعاً إيه اللى يحصل؟ فضلوا ماشيين

ماشيين ماشيين، والدنيا تجيب وتودى فيهم،

لما لقيو نخلة، والنخلة فوقها غراب، لما

فوقها غراب، راح إيه؟ مسك العبد

البندقية، ورفع وشه لفوق، وراح طخ

الغراب (تصدر الراوية صوت خروج الطلقة)

راح الغراب مطخوخ<sup>(٨)</sup>، راح الغراب نازل

فى الأرض مكبش، راح العبد مطلع

المطوة<sup>(٩)</sup> من جيبه، وراح دابح الغراب.

طبعاً هى مدى له<sup>(١٠)</sup> قزازة<sup>(١١)</sup> يتلقى فيها

شوية الدم، راح متلقى شوية الدم من

الغراب، وراح قافلها، وقال لها يا حب

الرمان أنا لو بإيدى كنت سويت معاكى

الهوايل، لكن يا ستى ما أقدرش أعمل أى

حاجة، روحى امشى فى بلاد الله وعبد

الله، ربنا هيكرمك باللى يصينك ويحفظك.

فضلت ماشية، ماشية، ماشية، لما

رست<sup>(١٢)</sup> على إيه؟ على بيت. البيت ده ف

نجع، والنجع ده طبعاً الناس قليلة فيه،

والبيت ده فيه إيه؟ ثلاثة، والثلاثة صبيان

إخوات.

طبعاً فتحت الباب ده لقيت الأكل، وفتحت

الباب ده لقيت الشرب، وفتحت الباب ده

لقيت السمنة<sup>(١٣)</sup> والبصل، وكل حاجة.

ربنا راد لها الستر، وهى كويسة وبت

ناس وبت حلال، قامت طبخت، وغرفت،

وغسلت، ونضفت المكان. قالت طب يا ربى

استخبي ازاي من صحبات<sup>(١٤)</sup> البيت ده؟

طيب يا ربى، انت صاحب البصر، فطلع

لها بعد كده جن، اللى نقول عليه عفركوش.

قال لها شبيك ليك، عبدك وبين إديكى.

قال له بس<sup>(١٥)</sup> تفتح زى طاقة أدخل

جواها.

راحت مفتوحة، راحت داخلة جواها،

وقافلة على نفسها.



طبعاً جم<sup>(١٦)</sup> التلات إخوات، جم الغيط،  
سارحين بيشتغلو، كل يوم يجيو، اللى يجيب  
الميات<sup>(١٧)</sup>، واللى يجيب العشات<sup>(١٨)</sup>، واللى  
يجيب الطبيخات<sup>(١٩)</sup>، ويتخانقو، وانت ما  
عملت، وانت ما عملتش. دول فتحو الباب،  
لقيو اللهم صلى ع النبي، البيت نضيف،  
والحاجة معمولة، والأكل معمول، ومحطوط  
على جنب، إيه ده؟ إيه ده؟!

نط واد فيهم كده، فيه شىء لله، طب  
أنا أقولكم يا جماعة، يمكن ملكة<sup>(٢٠)</sup> البيت  
عملت لنا الحكاية دي، يا ملكة البيت اطلعى  
لنا. راحت طالعة ليهم حب الرمان.

حب الرمان طبعاً جميلة، جلى الله ما  
خلق فيها، إيه ده<sup>(٢١)</sup>؟ ده يقول أخذها  
أنا<sup>(٢٢)</sup>، وده يقول أخذها أنا. الصغير فيهم  
قال لهم بس. قالو إيه؟ قالهم شكراً جزيلاً،  
حياخد أخته، سمعتو عن حد قبل كده خد  
أخته؟!

قالو أختنا؟ أبونا ما خلفلناش<sup>(٢٣)</sup>

أخوات.

قال بس سبحان الله وتعالى ربنا خلف  
لكم<sup>(٢٤)</sup> أخوات.

راح قام على حيله. قال لهم إيه؟ قال لهم  
دى أختكم هتعيش معاكم.

قالو ماشى.

المهم عاشو فى سعادة، تضبخ لهم،  
وتغسل لهم، وتوضب<sup>(٢٥)</sup> لهم اللقمة.

أمها ما سبتهاش فى حالها، فضلت  
تعس، تعس وراها، وعرفت إيه؟ إنها شربت  
دم الغراب. وبدال<sup>(٢٦)</sup> ما هى حلوة شوية،  
بقت غراب، وتقول كاك كاك. راحت ضاربة

فى العبد، وفضلت تضرب وتضرب، قال لها  
أنا ما أقدرش أعمل حاجة فى ستى. ستى  
الصغيرة ما أقدرش أعمل فيها حاجة،  
فسبتها.

فجات واحدة غجيرة، اللى بتضرب  
الرمل، وتقول غازية وأضرب الرمل، غازية  
واضرب الرمل، فاللى تطلع لها<sup>(٢٧)</sup> بخمسة،  
بعشر قروش. وفيه مثل بيقول لك إيه؟ خد  
من عبد الله واتكل على الله. فجات أم  
حب الرمان وقالت لها أما أقولك إيه يا  
ختي<sup>(٢٨)</sup>.

قالت لها أيوه.

قالت لها أنا ليا بت اسمها حب الرمان،  
والبت دى فى النجع التانى.

قالت لها طب والمطلوب منى؟

قالت لها عايزاكى تجيب لى خبر  
عنها<sup>(٢٩)</sup>.

قالت طيب.

طبعاً اديتها مواصفاتها، واديت لها  
طولها، وحلاوتها وجمالها. ففضلت ماشية.  
لحد ما مكنت منها<sup>(٣٠)</sup> لقيتها قاعدة فى  
حالتها.

قالت لها مالك يا بتي؟

قالت ماليش يا خالتي.

قالت لها ما قربيتش تتجوزى؟

قالت لها يا خالتي أنا مش هتجوز.

طبعاً فضلت وراها، وهاتك لمالك إيه؟  
ظهرت لها إنها حب الرمان<sup>(٣١)</sup>، لما ظهرت  
لها حب الرمان، قالت لها بصى يا حب  
الرمان.



قالت لها نعم

قالت لها افتحي بقلك (٣٢)

راحت فاتحه بقلها، راحت مسقطا لها

اللمونة (٣٣)، راحت اللمونة واقفة فى زورها.

طبعا العجربة طارت لامها، وتقولها ده

حصل. موتتها يعنى.

تعبت حب الرمان، وإخواتها حواليتها

يبكو، يقول يا ولاد دى أختنا، ويبكو

حواليها، فضلو يبكو يبكو يبكو، لما واحد

معدى واد حلال. قال لها طيب واللى يطيبها

لكم (٣٤)؟

قال اللى يقول عليه ياخده.

قال لع (٣٥). بس هو مش عايز يقول

على حاجة

أمال هيقول على إيه؟

قال أتجوزها.

تتجوزها؟! تتجوزها ازاي!؟

المهم قالو نشرط عليك شرط.

قال اشرطو

قالو تتجوزها وتقعدي معانا

قال يا سلام، أقعد معاكم.

راح مميلها (٣٦)، راح ضاربها لكمية (٣٧)

كده من ورا (كخ) (٣٨)، ولُكمية كده من

قدام، راحت كاخة اللمونة (٣٩). كخت اللمونة

فاقت (٤٠).

طبعا الأخ الكريم اللى كخها اللمونة،

قرا الفاتحة، وجاب المأذون، وجاب الذهب،

وقامو الأفراح والليالى الملاح.

وما تكون طاقيتى مخرومة، كنت ماليتها

لك مبرومة.

وما يكون حجرى جديد، كنت ماليتك لك

فريك.

وتوتة توتة، خلصت الحدوتة.





# الألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين

طهطا - سوهاج

جمع وتدوين

محمود عبد الحميد

شرق النيل، كل هذه العوامل تؤثر فى طبيعة وعادات وألعاب القرية.

فلو نظرنا مثلاً إلى قرية الشيخ زين الدين، وهى قرية من قرى محافظة سوهاج تقع فى مدينة طهطا من الجانب الغربى للنيل، فإننا سوف نجد أن لها ألعاباً غريبة وقديمة تعبر بها عن طبيعة موقعها.

وقبل أن نسرد الألعاب لابد أن نشير إلى ماهية الألعاب الشعبية وسبب نشأتها.

فى نظرى أن الألعاب الشعبية هى ما تعارف عليها قوم بأعينهم وعلى طريقة لعبها، وتختلف من مكان إلى مكان ومن بيئة إلى أخرى.

وأما السبب الذى أدى إلى نشأة الألعاب الشعبية هو وقت الفراغ الذى يعيشون فيه بعد أداء عملهم طوال اليوم واحتياجهم للسمر والترفيه.

تدور الأيام ويصبح الحاضر ماضياً والماضى إن لم يحافظ عليه فإنه سوف يندثر كما تندثر أشياء كثيرة، ولا يعرف لها أى شىء أو أية ذكرى تشير إليها. ومن القديم الذى لابد أن نحافظ عليه ألا وهو: ألعابنا الشعبية التى ملأت الكون والدنيا بهجة وجمالاً، وكانت سمرًا للذين يعانون من تعب طوال اليوم فى الحقول، وبعد الغروب يتجمعون فى ساحاتهم التى تسمى «بالرغبة»، حيث يتسامر كل منهم بالألعاب التى يميل إليها. فحق لنا وحق لهم أن نحافظ على تراثهم الشعبى من الاندثار والضياع فى غياهب الزمن، وهذه الألعاب من عادات أهل الصعيد وعادات أهل الصعيد كثيرة لا تعد ولا تحصى ولكل قرية عاداتها التى تحافظ عليها، وألعابها التى تنفرد بها وتختلف باختلاف المكان وطبيعته سواء كانت زراعية أو صحراوية، غرب النيل أو



## الألعاب الشعبية :

١ - دارة :

اتزلزلت ما اتزلزلت يا بطيخ مثلاً أو يا شمام أو يا بطاطس، أو أية حاجة، فيسقف أحد الأشخاص الذين يركبون على يديه، فيسأل رئيس الفريق الذى معه اللعبة رئيس الفريق الآخر المعصوبة عينيه : من هو البطيخ؟ أى الذى سقف على يديه، فإذا كانت الإجابة صواب فإن لاعبي الفريق الذى معه اللعبة «ينخون» وتتبدل الأدوار، وإذا كانت خطأ فتسمى الأسماء مرة أخرى وتعاد اللعبة من جديد، حتى يعاد تبادل الأدوار أى الوقوع فى الخطأ.

٣ - عنكب :

تتكون من فريقين : فريق «ينخ» ويشبكون أيديهم فى أيدي بعضهم، فى طابور واحد وراء بعضهم، والفريق الذى معه اللعبة يخرج أول لاعبيه ويقوم بالوثوب فوق مقدمة أول لاعب من لاعبي الفريق الآخر الذى أفراد «ينخون» وهكذا بقية الفريق، فإذا لم يستطع أحد اللاعبين الوثوب ووقع على الأرض أو لمس الأرض خسر الفريق التابع له اللعبة، وكسب الآخر، وتبدل الأدوار، وعندما يكتمل وثوب كل الفريق دون أن يقع أحد اللاعبين، يقول رئيس الفريق لرئيس الفريق الآخر: على اليمين ولاً على الشمال؟ أى أنزل على اليمين وأحجل على اليمين ولاً على الشمال فإذا قال له : على اليمين ينزل برجله اليمنى على الأرض ويحجل برجله اليسرى على مسافة محددة مسبقاً، وهكذا كل الأشخاص، وإذا لم يستطع أحد الأفراد أن ينزل كما قال له على اليمين فنزل على اليسار أو العكس

تتكون من مجموعة من اللاعبين الأقوياء ٧ أو ٨، ويضربون القرعة فيما بينهم على من ينزل فى النّص، والذى تأتى عليه القرعة «يا ويله يا سواد ليله» يقعد على الأرض فى حدود دائرة، ويضع أسفله كل متاع اللاعبين، أما باقى الأفراد يقومون بالدوران حوله، والتقاط ذلك المتاع القطعة تلو الأخرى، وهم يضربونه بالشيلان أو الحبال، وعندما يتم أخذ كل المتاع الموجود من أسفله، ينهالون عليه ضرباً بكل ما أوتوا من قوة، وأحياناً كثيرة يسيل الدم من جسمه، وتنتهى اللعبة وتعاد الكرة من جديد بعمل قرعة أخرى، على من ترسى عليه من اللاعبين فيجلس فى المنتصف.

٢ - الزلزلت :

تتكون من عدة أفراد ينقسمون إلى فريقين كل فريق يرأسه أحد الأشخاص، ويضربون القرعة فيما بينهم، على من منهم «ينخ أو يطاطى» أى ينحنى والفريق الآخر يركب على ظهره، وعندما تقع القرعة على الفريق الذى سوف «ينخ» يقوم رئيس الفريق الآخر بتسمية فريقه كل لاعب له اسم مختلف عن الآخر، ويقوم كل لاعب من لاعبي الفريق الذى معه اللعب بالركوب فوق أحد أفراد الفريق الآخر، ويقوم رئيس الفريق الذى معه اللعب بتغميض رئيس الفريق الآخر الذى أفراد «ينخون» ويقول رئيس الفريق الذى معه اللعبة :



يخسر هذا الفريق «اللعبة» وينخون أى  
ينحنون ويركب الفريق الآخر اللعبة وهكذا..  
٤ - الدنكو:

وتتكون من فريق واحد من أفراد عدة،  
ويضربون القرعة فيما بينهم على من «ينخ»  
منهم، ويقوم أحد الأفراد ويرأس الباقين،  
يقوم بالوثوب «النط» من فوق الشاب  
«الناخ» ويقوم باقى الأفراد بالنط المتتابع  
وراءه؛ فإذا لمس أحد الأشخاص ظهره أو  
رأسه أو شىء منه، سقط هو وحده وعليه  
أن «ينخ» بدلاً من الفرد «الناخ» وتبدأ  
اللعبة من جديد، أما إذا لم يسقط أحد  
اللاعبين يأتى دور آخر وهو «الدبة» وهو  
ضرب كلتا الكتفين على ظهر الشاب الناخ  
بقوة، وهم ينطون عليه أى يشنون عليه،  
ومن ينس أن يدب عليه بقوة أى يضربه  
بقوة ينزل مكانه أى «ينخ» مكانه، ثم إذا  
مرت هذه «الدبة» ولم يسقط أحد يأتى بعدها  
دور آخر هو «الحفة» وهو أن يقوم أفراد  
اللاعبين بالنط من على الشاب «الناخ»  
وهم يحفون ظهره أى يريح نفسه عليه  
تريجة خفيفة وهو ينط من فوقه، فإذا لم  
يفعل ذلك سقط مكانه، أما إذا مرّ هذا الدور  
ولم يسقط أحد من اللاعبين، يأتى الدور  
التابع له وهو أن يجلس هذا الفرد الناخ  
على ركبتيه ويديه ويمرر واحداً تلو الآخر  
من فوقه وهم يزحفون، وعندما تصل أرجلهم  
وتثبت على ظهره يقولون له واحداً واحداً:  
بالجوز ولاً بالفرد أى نضربك على ظهرك  
بالجوز ولاً بالفرد بالرجلين ولاً بالرجل  
وعليه أن يختار ما يشاء برجل واحدة أو

اثنين، فيرفعون أرجلهم ويضربونه ضرباً  
شديداً، وإذا لم يفعل ذلك كما طلب منه ينزل  
مكانه على الأرض أى «ينخ» مكانه، أو فعل  
العكس بأن قال له: فرد فضربه بالجوز،  
نزل أيضاً فى مكانه على الأرض، فإذا مرت  
اللعبة بأدوارها ولم ينزل أحد أى لم يقع  
أحد، تعاد اللعبة مرة أخرى على نفس هذا  
الفرد الناخ.

٥ - أول .. وحول:

تتكون من فريق واحد، يضربون القرعة  
فيما بينهم على من يبدأ اللعبة، ويقف بجوار  
قالب الطوب المنسوب عليه صفيحة، ويمسك  
بيده كرة صغيرة من القماش الملفوف الذى  
يوضع داخل فردة شراب، ويمسك اللاعب  
بيده الكرة ويقذفها إلى أعلى ثم يعود  
ويضربها بيده إلى أبعد ما يمكنه، وكلما كان  
الامتداد أبعد كانت المهمة أو اللعبة صعبة؛  
لأن الفرد الآخر من الفريق الثانى يصعب  
عليه التنشين على قالب الطوب أو الصفيحة  
كلما ابتعدت المسافة، وهو يقذف الكرة  
يقول: أول .. والفريق من وراءه يقول:  
حول .. فإذا قذف الكرة ولم يقل له حول  
يعاد القذف مرة أخرى، أما إذا تلقى أحد  
لاعبى الفريق الآخر الكرة تنتهى اللعبة  
لصالحهم ويبدأ الدور الذى يليه، وهو:  
«أول بيد» فيرد عليه «عبيد»

ويكون اللاعب فى وضع يعطى فيه  
ظهره للجمهور ووجهه للاعبين، ويبدأ بقذف  
الكرة إلى مسافة بعيدة ويتكرر نفس ما  
حدث.



«تانى بيد» فيرد عليه أيضاً «عبيد» ويبدأ  
بقذف الكرة ويتكرر نفس ما حدث.

فإذا لم يقع يأتى الدور الذى بعده:

«أول بيدين» فيردون عليه يقولون

«عبيدين»

ويقذف الكرة ويحدث نفس ما حدث

«تانى بيدين» فيردون «عبيدين»

ويحدث نفس ما حدث ثم يأتى الدور

التالى:

«أول كعكه»، ويرد الفريق ويقول: «أنت

معكو».

وفيه اللاعب يرفع قدمه اليمنى، ثم  
يقذف الكرة من أسفلها إلى أعلى ويضربها  
بيده اليمنى.

«أول ودنه» فيردون عليه «حد له»

ويضع يده اليسرى على أذنه اليمنى

واليمنى تمر من تحت يده اليسرى وبها

الكرة، فيقذف الكرة إلى أعلى ويضربها بيده

اليمنى ويتكرر الدور مرة أخرى

«تانى ودنه» ويقول له «حد له»

فإذا انتهى هذا الدور يقوم اللاعب الذى

يمسك بالكرة ويقول:

«أول خره» فيردون عليه ويقولون «أنت

مره» أثناء قوله ذلك يقوم يرفع قدمه

اليمنى ويدخل يده من أسفلها ويقذف الكرة

لأعلى ثم يضربها إلى الأمام بأقصى قوة

ممكنة، وكذلك يقول اللاعب:

«تانى خره» فيقولون له «أنت مره»

ويتكرر نفس ما حدث.

وعندما يقول: «أول رجله» يرد عليه  
اللاعبون «أنت حجلة» يقوم اللاعب ويقذف  
الكرة هذه المرة بقدمه.

فإذا لم يقع اللاعب ولم يقع أحد بدلاً

منه تعاد اللعبة مرة أخرى بنفس الأدوار

السابقة.

٦ - السباعاوية:

وهى تتكون من سبع شققات أو طباطيب

ومجموعة من اللاعبين يقومون فى البداية

بعمل قرعة فيما بينهم على من يقف بجانب

السبع شققات أو الطباطيب هذه، «والطباطيب

هى بعض أجزاء المقارص المتكونة من براز

البهائم» فيقومون برص السبع طباطيب فوق

بعضها، والباقى يقف على بعد مسافة

يحددونها من قبل، ثم يتناوبون القذف

بالكرة، لتصيب السبع شققات أو الطباطيب؛

فإذا لم يستطع الأول أن يوقعهم يأخذ الثانى

الدور؛ فإن لم يستطع يأخذ الثالث الدور...

وهكذا، فإذا أصاب أحدهم الشققات ووقعت

على الأرض، قام اللاعب الذى يقف بجانبها

ويأخذ الكرة ويجرى وراء الفريق بأكمله،

محاولاً إصابة أحدهم، وإذا أصاب أحدهم

وقف هذا اللاعب بدلاً منه بجانب السبع

شققات؛ وإذا لم يستطع أن يصيب أحداً

منهم، واستطاع أحد الفريقين أن يرص

السبع شققات مرة أخرى فوق بعضها فاز

فريقه وتعاد اللعبة من جديد، أما إذا لم

يستطع لاعب الفريق الآخر رص الشققات؛

وقام هو وضرب أحدهم بالكرة وقع هذا الذى

ضرب ويقوم بدوره هو أى يقف بجوار

الشققات أو الطباطيب.



## ٧ - الدنكلت :

تقوم على خمسة لاعبين، يعملون مربعاً على الأرض، ويضعون على كل زاوية أو ركن من أركان المربع طوبة (قالب)، وطوبة أخرى توضع في المنتصف، ويقف كل لاعب على طوبة، قبل ذلك تضرب القرعة على من يقف في نصف المربع، ومن تقع عليه القرعة، يقف على ذلك القالب، ثم يأخذ كل لاعب وضع الاستعداد المناسب له، في البداية اللاعب الذي في الركن ليس له الحق في أن يتحرك، أما لاعب الوسط فهو الذي له الحق في أن يتحرك نحوهم واحداً واحداً ومن حق كل لاعب من هؤلاء أن يضربه «بالشلت» أو يتركه ويعفو عنه، وبعد أن يمر لاعب الوسط على الأربعة لاعبين، يعود ويقف مكانه في الوسط ويقول: «الدنكلت» فيسارع كل واحد من أفراد الفريق أن يترك مكانه ويذهب إلى مكان آخر، وإذا تبدلت الأماكن وتأخر أحد اللاعبين ولم يستطع أن يجد له مكاناً على أطراف المربع ليقف عليه وقع، وعليه أن يبدل لاعب الوسط ويقف على الطوبة التي في منتصف المربع، وتعاد اللعبة مرة أخرى.

## ٨ - صيادين السمك :

تتكون من أربعة أفراد وكرة صغيرة من القماش، وينقسمون إلى فريقين كل فريق

مكون من فردين، ويضربون القرعة فيما بينهما على من ينزل في الوسط، يقف أحد الفريقين، وهو الذي جاءت عليه القرعة في الوسط، ويقوم الفريق الآخر بقذف الكرة عليهما، فإذا أصابت الكرة أحد لاعبي الفريق المنافس، ينزل هذا الفريق في الوسط، والفريق الآخر يقف على الجانبين، ويقذفهما بالكرة فإذا لم تصبهما الكرة سارع اللاعبان إلى الجانب الآخر، فيقذف اللاعب الآخر من الفريق المضاد بالكرة عليهما فإذا تلقاها أحدهما انتهت اللعبة بالفوز وتحسب نقطة. وتبدأ لعبة جديدة.

## ٩ - عسكر وحرامية :

تتكون من فريقين يضربون القرعة فيما بينهما على من يصبح «عسكر» ومن يصبح «حرامية»، ويقوم الحرامية بالاختفاء في أماكن بعيدة عن العسكر ويقوم العسكر بالبحث عن الحرامية في كل مكان، فإذا قبض أحد العساكر على أحد الحرامية وضعه في جواره في مكان محدد يسمى «الريد»؛ فإذا جاء أي من الحرامية ووقف على «الريد» يكون آمن، وإذا «ريد» الجميع ولم يستطع العسكر أن يقبضوا عليهم، حسمت اللعبة لصالح الحرامية وتعاد اللعبة لتبدأ من جديد.

